

TAMPEREEN YLIOPISTO

Suvi Sinervo

KUINKA KÄSIKIRJOITTAAN KORVALLE?

Kollaasimuotoisen radiodokumentin käsikirjoitusprosessin  
reflektio ja rakenteen analyysi semioottisten välineiden avulla

Tiedotusopin pro gradu -tutkielma  
toukokuu 2013

# TAMPEREEN YLIOPISTO

Viestinnän, median ja teatterin yksikkö

SINERVO, SUVI: Kuinka käsikirjoittaa korvalle? Kollaasimuotoisen radiodokumentin käsikirjoitusprosessin reflektio ja rakenteen analyysi semioottisten välineiden avulla

Pro gradu -tutkielma, 114 s., 13 liites.

Tiedotusoppi

Toukokuu 2013

---

Pro gradu -tutkielmassa tarkastelen radiodokumentin käsikirjoittamista silloin, kun ohjelma ei rakennu lineaarisesti eteneväksi tarinaksi. Pyrin tarjoamaan välineitä ja näkökulmia, jotka auttavat toimittajaa käsikirjoittamaan sellaisen dokumenttiohjelman, joka sopii esitettäväksi juuri radiossa eli korvalle.

Radiodokumentti etsii paikkaansa digitalisoituvassa maailmassa. Kuitenkin radion ilmaisukeinoista, kerrontamuodoista tai radion dokumenttiohjelman käsikirjoittamisesta on kirjoitettu vain vähän. Tällä tutkimuksella pyrin kehittämään erityisesti radiodokumentin puheäänien käsikirjoittamista ja tuottamaan tietoa korvan ja radion erityisyydelle perustuvasta kerronnasta. Lisäksi haluan kehittää omaa ammattitaitoani radion dokumenttiohjelmien toimittajana.

Aineistona käytän radiodokumentteja *Hukkuva maa* ja *Lennä, lennä lintu*, jotka muodostavat yhdessä Ylen *Todellisia tarinoita* -ohjelmapaikan lähetyksen (50'00). Näitä dokumentteja tehdessäni etsin vaihtoehtoista dramaturgiaa aristoteelisen perinteen rinnalle. Tällaista osista koottua juonetonta rakennetta kutsun kollaasikerronnaksi. Aineistoni ohjelmien käsikirjoittamista tarkastelen kahdesta suunnasta: tekoprosessina ja rakenteen teoreettisena analyysinä. Tekoprosessissa reflektoin omaa tekijäkokemustani erityisesti semiootikko Mihail Bahtinin dialogisuuden käsitteen avulla. Rakenteessa tutkin sekä peräkkäisten puhekatkelmien keskinäisiä suhteita että kollaasin osien sijoittamista kokonaisuuteen. Puhekatkelmien välisten siirtymien analyysiin sovellan semioottislingvististä erittelyä. Kollaasin osien sijoittamista kokonaisuuteen tutkin puolestaan vertaamalla aineistoni siirtymiä lineaarisesti etenevään draaman kaareen. Ajattelen, että käsikirjoittamisprosessi valmistuu vasta kuulijan tajunnassa, siksi olen kerännyt aineistoni ohjelmista myös palautetta.

Tutkimukseni taustalla on radion luonteeseen liittyvä haaste: radiodokumentti on sidottu lineaarisesti etenevään aikaan, mutta korvalle omin kerronta ei välttämättä perustu lineaariseen logiikkaan. Siksi jäsennän tekoprosessin näkökulmasta, joka perustuu vuorovaikutukseen. Tuon radiodokumentaristin työkalupakkiin uudet syntagman ja paradigman välineet, joista jälkimmäisen totean oleelliseksi kollaasikerronnan käsikirjoittajalle. Lisäksi esitän, kuinka syntagmaattisia ja paradigmaattisia siirtymiä kannattaa käyttää suhteessa draaman kaareen, jotta kollaasikerronta olisi onnistunutta.

Näin reagoin tutkimuksellani niihin haasteisiin, jotka liittyvät dokumenttiohjelman käsikirjoittamiseen juuri radioon.

Asiasanat: radiodokumentti, käsikirjoittaminen, kollaasi, radiofonia, dramaturgia, paradigma, syntagma, dialogisuus

”Miten kirjoittaa radiota, sen ohjelman audiografiaa?

– Ohjelman rakenne *on* mielenrakenne – mielenrihmasto jollakin kielellä tai joillakin kielten joukoilla – polyfonia ja polyrytmiikka – mielikuvat ovat (olleet) mieliääniä – mielikuule(/u)misia – mielikuunteluja – unen – mielen – tajunnan läpikuultavuus – liikettä mielen äänimaisemassa – rihmasto – äänikartta audiografiana – rytmiset clusterit – jatkuva synkopointi – äänen nonverbaalisuus – merkityssiirtymien momenttina – assosiaatioiden rasti, nuoli, väylämerkki – mielen arkeologia – mieliäänien arkisto – äänien hulluus – radion hulluuden äänet määrittäneinä radion instituutiosta: onko tämä vielä ohjelma?”  
(Huhtamäki 1993, 78–79.)

Radioateljteen Harri Huhtamäki hahmottelee kirjassaan *Radion viisi tietä* radion dramaturgiaa, jota on kartoitettu vain niukasti.

# Sisällysluettelo

<b>1 ALKUSYYSÄYS</b> .....	<b>1</b>
1.1 Vaihtoehtoista dramaturgiaa etsimässä .....	1
1.2 Mitä tutkin? .....	2
1.3 Miksi aiheen tutkiminen on ajankohtaista? .....	5
1.4 Tämänkin tarina etenee kohti loppua .....	8
<b>2 ESITTELY eli tutkimuksen teoreettinen käsitteistö</b> .....	<b>9</b>
2.1 Radiodokumentti kommunikaationa ja kohtauspaikkana.....	10
2.2 Kuinka – eli semioottinen näkökulma.....	12
2.2.1 Semiotiikka avaa koodin .....	12
2.2.2 Ferdinand de Saussuren käsitteet paradigma ja syntagma.....	17
2.2.3 Mihail Bahtin ja yhteen nivoutuneiden merkitysten maailma.....	19
2.3 Dokumentaarisen äänen käsikirjoittaminen ja korvan dramaturgia .....	21
2.3.1 Radiodokumentin käsikirjoittaminen.....	21
2.3.2 Korvan ja silmän dramaturgia .....	23
2.3.3 Radion kieli ja puhuttu kieli .....	25
2.4 Tutkimukselleni keskeiset rakennemallit ja radiofonia.....	26
2.4.1 Alussa oli Aristoteles.....	26
2.4.2 Osista liimattu kollaasikerronta .....	27
2.4.3 Radiodokumentin rakenteen suhde normiin .....	30
2.4.4 Radiodokumentin rakenteen suhde radiofonisuuteen.....	32
<b>3 SYVENTÄMINEN eli aineistoni käsikirjoitusprosessi</b> .....	<b>34</b>
3.1 Näin syntyi materiaali: idea ja äänitykset.....	35
3.1.1 Aihe muotoutuu ja aiheen muoto.....	35
3.1.2 Haastattelusta kohtaamiseen.....	38
3.1.3 Äänitykset käytännössä .....	42
3.2 Käsikirjoituksen kokoaminen ja purkaminen: kaksi menetelmä.....	43
3.2.1 Hukun materiaaliin – avuksi lappumenetelmä .....	43
3.2.2 Siirryn siirtymiin – avuksi semioottislingvistinen erittely .....	46
3.3 Ohjelman valmistuminen: kuultu dokumentti.....	50
3.3.1 Ohjelmat valmistuvat.....	50
3.3.2 Ammatillaiset: oikean muotoinen ohjelma? .....	52
3.3.3 Kuulijat: assosiaatioita omasta elämästä .....	54
<b>4 RISTIRIIDAN KÄRJISTYMINEN eli käsikirjoitustekstin analyysi</b> .....	<b>57</b>
4.1 Kollaasikerronta peräkkäisten osien suhteena.....	59
4.1.1 Siirtymien tarkasteleminen käytännössä.....	59
4.1.2 Syntagmaattisesti ylittyvien siirtymien analyysi .....	61
4.1.3 Paradigmaattisesti ylittyvien siirtymien analyysi .....	66
4.1.4 Muiden äänien perustella ylittyvät siirtymät .....	72
4.1.5 Yhteenveto siirtymistä.....	76
4.2 Oikeanmuotoinen aineistoni eli kerronnan osat kokonaisuudessa.....	78
4.2.1 Miksi ja miten käytän draaman kaarta? .....	78
4.2.2 Alku .....	80
4.2.3 Kultainen leikkaus .....	82
4.2.4 Juonipiste .....	84

4.2.5 Huippukohta .....	88
4.2.6 Loppu.....	89
4.2.7 Yhteenvedo kokonaisuudesta .....	90
<b>5 RATKAISU eli onnistunut kollaasikerrontani .....</b>	<b>93</b>
5.1 Tulos: Käsikirjoitin väärin .....	94
5.2 Tulos: Hahmotelma radiofoniseksi dramaturgiaksi .....	98
5.3 Kritiikki: Kolme työvälinettä, kolme ongelmaa.....	101
<b>6 HÄIVYTTÄMINEN eli loppusanat .....</b>	<b>106</b>
<b>LÄHTEET .....</b>	<b>109</b>
<b>LIITTEET .....</b>	<b>1</b>
Käsikirjoitus: HUKKUVA MAA (29'53).....	1
Käsikirjoitus: LENNÄ, LENNÄ LINTU (17'08).....	9

# 1 ALKUSYYSÄYS

## 1.1 Vaihtoehtoista dramaturgiaa etsimässä

Kuinka käsikirjoittaisin dokumenttiohjelman juuri radioon? Tätä pohdin keväällä 2005 ryhtyessäni työstämään kolmatta radiodokumenttiani, joka oli määrä esittää radion dokumenttiohjelmien päänäyttämöllä YLE Radio Ykkösen ohjelmapaikalla *Todellisia tarinoita* (50'00). Aiheenani oli yksinäisyys ja ihmisten pohjimmainen samankaltaisuus.

Käsikirjoittamiseen liittyvillä kursseilla olin saanut harjoitella yhtä työkalua, jo Aristoteleen *Runousopista* tuttua klassista draaman kaarta, draamallista rakennetta, johon kuuluvat päähenkilö, tarina, juoni ja suljettu muoto. Olin tunnustellut samaa kerronnankaarta sanataideopinnoissa, ammattikorkeakoulun käsikirjoittamislinjalla ja tietysti myös lehtityöhön sekä sähköisiin viestimiin liittyvillä kursseilla tiedotusopin laitoksella. Klassisen dramaturgian sääntöjä oli esitelty kuin lakia, joka on pätevä kaikissa ohjelmatyypeissä ja välineissä<sup>1</sup>. Minä halusin kuitenkin toimittaa ohjelman, jossa irralliset, juonettomat puheet yhdistyisivät yhteiseksi kudelmaksi – ajattelin aiheensa näköistä muotoa ja korvaa, jolle sopivin kerronta voisi olla muutakin kuin ratkaisuun pyrkivää lineaarista kerrontaa. Kuitenkin, kun olin rakentamassa radioon tarinaa, jota ei kuljeta juoni eikä kertoja, olin vailla työkaluja.

Alan kirjallisuudesta voi toki löytää Aristoteleen draamaopista poikkeavia esittelyjä. Yhä uudelleen kuitenkin käsitin ristiriidan: dramaturgia on aiheensa näköistä ja muoto ainutkertaista (mm. Aaltonen 2007, 102), mutta klassinen dramaturgia on normi<sup>2</sup>. Miten siis voisין käsikirjoittaa radion dokumenttiohjelman, joka muistuttaisi virtaa, johon voisi hypätä mukaan? Ohjelman, johon voisi unohtua ja joka kuuntelemisen päätyttyä voisi jatkaa matkaansa kuulijan omassa mielessä? Kuinka pystyisin nivomaan todellisten ihmisten erilliset, henkilökohtaiset puheenvuorot sisäistä keskustelua käyväksi kokonaisuudeksi, joka voisi keskustella myös kuulijansa kanssa?

---

<sup>1</sup> Los Angelesin elokuva- ja videotuotantojen ammatillisia käytäntöjä tutkinut John Thornton Caldwell kertoo huomanneensa, että monet käsikirjoittajat eivät miellä esimerkiksi Aristoteleen, Lajos Egrin tai Joseph Campbellin kerronnan teorioita niinkään teorioiksi kuin universaaleiksi luonnonlaeiksi (Caldwell 2008, 18).

<sup>2</sup> Syksyisillä radion dokumenttiryhmän kuuntelupäivillä 14.–15.11.2012 aristoteelisesta tarinasta poikkeava muoto herätti jälleen keskustelua: osa piti kiertävää, avointa rakennetta lähinnä *materiaalikoosteena*, osa juuri korvalle kerrontana, ei *tarinana* vaan *tilana*. Radiodokumenttien tekijöitä kokoontuu tuottaja Hannu Kariston kutsumana kahdesti vuodessa keskustelemaan radiodokumenteista. Olen ollut mukana syksystä 2005.

Kokeile, Ylen Dokumenttiryhmän tuottaja Hannu Karisto kehotti. Kyseinen ohjelmani liittyi yliopiston dokumenttikurssiin, mutta kokeileva henki oli myös YLE Radio Ykkösellä, joka tuottaa edelleen kaikki suomalaiset radion dokumenttiohjelmat. Kokeilevaa henkeä kuvaa esimerkiksi se, että samana vuonna 2005 dokumentaristi Mikko Paartola tutki radiodokumentin, blogin ja valokuvan yhdistämistä ja toteutti *Todellisia tarinoita* -ohjelmapaikalle äänikollaasit *Kuolema.fi* ja *Ulkopuolinen.fi*. Vuotta aiemmin Yle oli tuottanut ensimmäisenä maailmassa dokumentti-ilmaisua lähetysvirtakanaville<sup>3</sup>. Nyt uusimpana kokeiluna on jatkuvajuoninen dokumenttisarja *Vaasankatu hyökkää* YLE Puheelle. Jatkuvasti pohditaan kerrontatapoja, jotka sopivat nuoremmille kuulijoille, sekä sellaista sisältöä, joka koukuttaisi kuulijan keskittymään radiodokumenttiin netissä.

Tätä opinnäytetyötä aloin suunnitella pian sen jälkeen, kun muotokokeiluni *Hukkuva maa* oli valmistunut. Kandidaatintutkielmassani olin käsitellyt hiljaisuutta radiodokumentin kerrontakeinona, ja pohtiessani radiodokumentin kompositiota ja poetiikkaa<sup>4</sup> olin ”löytänyt” venäläisen kirjallisuudentutkijan, semiotiikan pioneeriksikin kutsutun Mihail Bahtinin (1895–1975). Hänen ideansa teoksesta useiden itsenäisten äänten päättymättömänä dialogina oli mielestäni hedelmällinen radiodokumenttia käsikirjoitettaessa, ja syvennyinkin teoriaan. Kuitenkin tein yhä enemmän lehtityötä, saimme kaksi lasta ja jatkoin radiodokumentin harrastamista. Aika on tehnyt tehtävänsä – lähestyn käsikirjoittamista aiempaa käytännöllisemmin. Siksi myös oma ammatillinen kehittymiseni sekä korvalle käsikirjoittamisen kehittäminen näkyvät nyt tavassani tarkastella radiodokumentin käsikirjoitusprosessia.

## 1.2 Mitä tutkin?

Tutkin radiodokumentin käsikirjoittamista korvalle käsikirjoittamisena. Tutkimukseni aineisto muodostuu dokumenttien *Hukkuva maa* ja *Lennä, lennä lintu*<sup>5</sup> käsikirjoitusprosesseista sekä valmiista käsikirjoituksista. Aineistona käytän omia radiodokumenttejani, sillä katson, että tekijän tieto on suorinta tietoa – nämä prosessit ja materiaalit tunnen läpikotaisin. Journalistisen perustansa lisäksi dokumenttityö on henkilökohtaista. Ajallinen etäisyyteni ohjelmiin mahdollistaa niiden käyttämisen aineistona hedelmällisesti.

---

<sup>3</sup> Formaattiradioon uppoavia *teoksia* osti silloin asiaohjelmien osaamiskeskuksessa sijaitsevalta Dokumenttiryhmältä kanavat YleX ja YleQ.

<sup>4</sup> Sana poetiikka on peräisin klassisen kreikan termistä *poiesis* eli tekeminen (Lehtonen 2000, 115).

<sup>5</sup> Ohjelmien ensilähetys oli YLE Radio Ykkösellä ohjelmapaikalla *Todellisia tarinoita* 26.11.2005.

Pääkysymykseni on, *mitä uutta voin tarjoilla radiodokumentin käsikirjoittajalle reflektoidulla tekoprosessilla ja analysoimalla rakennetta semioottisten välineiden avulla?* Uudella viittaan vaihtoehtoiseen kerrontamuotoon, jollaista pyrin kehittämään perinteisen lineaarisen kerronnan rinnalle. Reflektiolla tarkoitan kokemuksen aktiivista avaamista, jonka tarkoituksena on uudenlainen ymmärrys aiheesta eli radiodokumentin käsikirjoittamisesta. Tällä viittaan sellaiseen prosessiin, jonka lopputuloksena voisi syntyä juuri korvan logiikkaan sopivaa kerrontaa. Ajattelen, että läpi käsikirjoitusprosessin tulisi miettiä korvan erityisyyttä ja radiota välineenä, eli sitä, millaiset toimittajan tekemät käytännön valinnat voisivat johtaa *radiofoniseen* dokumenttiohjelmaan. Johtoteemanani onkin kysymys siitä, millaista voi olla radiofoninen dramaturgia.

Dokumentissa tekijä keskittyy usein yhteen henkilöön, joka voi halutessaan tehdä kaiken itse (Aaltonen 2006, 99). Puuha on yksinäistä ja pohjaa jokseenkin epämääräisesti aiheensa näköiseen dramaturgiaan ja ns. draaman tajuun. Aristoteelinen dramaturgia ei pohjaa juuri korvalle tarkoitettuun kerrontaan. Kuitenkin radion dokumenttiohjelmissa käytetään yleisesti lineaarista draamallista rakennetta, ja epälineaaraisesti rakentuvaa radiodokumenttia tarjotaan tuotettavaksi vain vähän<sup>6</sup>.

Konkreettinen alakysymykseni kuuluu, *kuinka radioon voi käsikirjoittaa dokumentaarista puheääntä<sup>7</sup> silloin, kun tarinaa ei kuljeta juoni eikä kertoja?* Tätä kysymystä katson kolmella eri tasolla:

1. Käsikirjoitusprosessia jäsentävä ja avaava käytännön taso vastaa siihen, kuinka radioon voi käsikirjoittaa lineaarisesta ja ratkaisukeskeisestä draamasta poikkeavaa kerrontaa, joka on kokoelma puheenvuoroja. Tällaista rakennetta kutsun kollaasikerronnaksi.
2. Käsikirjoitusten teoreettisen analyysin avulla pyrin pääsemään käsiksi aineistoni rakenteeseen ja vastaamaan siihen, millaista kollaasidramaturgia voi olla. Pyrin selvittämään

---

<sup>6</sup> Hannu Karisto on lukenut tämän tutkimuksen ennen sen valmistumista. Hän kommentoi, että epälineaarisia dokumentteja pitäisi tehdä enemmän. ”Yksi este voi olla journalistisessa lähestymistavassa ja koulutuksessa. Journalistinen ote vie perinteisempään suuntaan, myös lineaariseen”, hän kirjoittaa. (Sähköpostikeskustelu 14.2.2013.)

<sup>7</sup> Keskityn puheeseen, joten niiltä osin kuin mahdollista, rajaan radion muiden ilmaisukeinojen (musiikin, tehosteäänten ja hiljaisuuksien) käsittelemisen tämän tutkimuksen ulkopuolelle. Tästä lisää luvussa 2.3.3.



sitä logiikkaa, jolla ns. ammattitaitoon nojaava materiaalin yhdistely on voinut tapahtua. Semioottisten välineiden lisäksi käytän klassiseen dramaturgiaan liittyviä välineitä.

3. Reflektoimalla tekijäkokemusta ja lopputulosta kriittisesti pyrin siihen, että voisin käsikirjoittaa tämänmuotoista radion dokumenttiohjelmaa uudelleen, aiempaa onnistuneemmin.

Tarkastelen siis radiodokumentin käsikirjoittamista, jonka halusin *tehdä toisin*<sup>8</sup>. Käsitteenä toisin tekeminen sisältää ensin tehdyn, mikä saattaa rakentaa pulmallisen dikotomian vanhan ja uuden välille. Haluan täsmentää, ettei toisin tekeminen ole minulle syy sinänsä; olen innostunut tekemään toisin siksi, että korvan logiikka voi tukea toisenlaista kuin lineaarista kertomusmallia. Rakenteita analysoidessani hyödynnän perinteistä käsikirjoittamisen teoriaa, mutta etsiessäni toisenlaista lähestymistapaa, vastauksia *kuinka*-kysymyksiini ja radiodokumentin muotoa koskeviin ongelmiini, löysin erityisesti semiotiikasta käyttökelpoisia työkaluja. Näitä ovat Mihail Bahtinin dialogisuuden ja polyfonisuuden ideat ja lingvistiksestä perinteestä peräisin olevat syntagman ja paradigman käsitteet. Niitä käytän metaforisesti siltä osin kuin ne auttavat minua jäsentämään radiodokumentin käsikirjoittamista.

Ajattelen, että radiodokumentin tulisi kehittää omaa ilmaisutapaansa, jotta se säilyisi elinvoimaisena digitalisoituvassa maailmassa. Ensisijainen tutkimusintressini onkin radiodokumentin käsikirjoituskäytäntöjen kehittäminen; toissijaisesti haluan itse kehittyä käsikirjoittajana. Lisäksi pyrin parantamaan radiodokumentaarisen ilmaisun ymmärrystä, tuottamaan tietoa niukasti kartoitetusta radion kielestä.

Laajasti nähtynä tutkin radiodokumentaarisen kerronnan poetiikkaa. Poetiikalla viitataan toisaalta tekstin tuotantoon, käsikirjoitusprosessiin, ja toisaalta käsikirjoituksen kielioppiin eli siihen logiikkaan, jolla teksti rakentuu. Jälkimmäinen tarkoittaa rakenteen tutkimista sekä valinnan että kombinaation ulottuvuuksista käsin (ks. Ojala 1974, 21). Tässä reflektiivisessä tapaustutkimuksessa yhdistyvätkin näin käsikirjoittajan ja aiheen tutkijan näkökulmat.

---

<sup>8</sup> Valosuunnittelun toisin tekemistä käsittelevässä väitöskirjassaan Tomi Humalisto kytkeekin toisin tekemisen vaihtoehtoisuuteen, sillä vaihtoehto ei väitä korvaavansa aikaisempaa eikä tarkoita samaa kuin uutuus, sillä vaihtoehdot voivat liittyä myös vähemmän käytettyyn perinteeseen (Humalisto 2012, 16).

Tyypillisesti radiotutkimus keskittyy siihen, onko tavoitettu suuri yleisö ja saavutettu valistustavoite. Sen sijaan radion mahdollisuuksia pohtiva kirjoittelu on jäänyt vähäiseksi. (Alitalo 1993, 94.) Tämä radiotutkimus ei tutki kuulijoita tai radiodokumentin (ts. tekstin) merkitystä. Kuitenkin kuuleminen on yksi osa käsikirjoittamista: katson, että käsikirjoitusprosessi päättyy vasta, kun ohjelma keskustelee kuulijansa kanssa, eli kun ohjelmaan valitusta materiaalista ja kompositiosta muodostuu tulkinta<sup>9</sup>. Semiotiikassa painotetaan näitä lukijoiden (kuulijoiden) moninaisia tulkintoja verrattuna tekijän tekstiin lataamiin merkityksiin. Erityisesti Bahtin tutki näitä tekstin sisäisiä lakeja ja suhteita läpeensä dialogisesti: tekstiin vaikuttaa ulkopuolinen todellisuus, jota teksti luo niin ikään itse, ja tekstin merkitys perustuu siihen, kuinka se ymmärretään (Pesonen 1980, 40–41). Niinpä hankin kokeilustani palautetta, mikä on myös osa reflektiivistä prosessia. Palautetta keräsin radiodokumenttiin erikoistuneelta Dokumenttiryhmästä sekä Tampereen Työväenopiston Elämänpiirit -kurssilta<sup>10</sup>, jossa eri aiheista keskustelevat osallistujat olivat enimmäkseen yli 65-vuotiaita, kuten ohjelmavetoisen YLE Ykkösen kuulijatkin (Finnpanel 2012a). Kaiken kaikkiaan palaute oli ristiriitaista. Useimmat vaipuivat äänien virtaan: ohjelmani herättivät monissa omia muistoja ja tarvetta kertoa omista aihepiiriin liittyvistä kokemuksista. Monet pitivät kuulemaansa jollain tavoin epämiellyttävänä. Radionomaista kyllä, myös monotonista ja vaikeaa, sanottiin.

Miksi? Se selvisi minulle tästä tutkimuksesta.

### 1.3 Miksi aiheen tutkiminen on ajankohtaista?

Dokumentaarisen äänen käsikirjoitusprosessia on avattu tutkimuskirjallisuudessa ällistyttävän vähän. Lähestyessäni aiheitani eri suunnilta huomasin yhä uudelleen, että radiotutkimus on jäänyt visuaalisen tutkimuksen jalkoihin. Tuottaja Hannu Kariston ja dokumentaristi Airi Leppäsen vuonna 1997 toimittama *Todellisia tarinoita* on toistaiseksi ainoa suomenkielinen läpileikkaus radiodokumentaristiseen työhön. Pitäessäni silmällä radion välinelunnetta minulle oli avuksi erityisesti Yleisradion Martti Silvennoisen kirjoitukset sekä radion piirteitä eritellyt professori Andrew Crisell, joka on pohtinut tuotannossaan radiopuhetta semioottisesti – käytännössä kaikki keskeiset nimet mainitakseni. Myös dokumenttielokuvan puolelta tulos on laiha, minkä arvelin

---

<sup>9</sup> Tässä yhdyin alan auktoriteetteihin: Martti Silvennoisen mukaan ohjelma on valmis vasta, kun se on kuultu (1992, 22). Samaa sanovat Ylen Hannu Karisto ja dokumentaristi Airi Leppänen (1997, 21).

<sup>10</sup> Litteroidut keskustelut ohjelmien herättämistä ajatuksista ovat tekijän hallussa.

johtuvan harjaantumattomuudestani, mutta samaa ihmettelee tv-tuottaja Elina Saksala kirjansa saatetekstissä: ”jostain syystä tv-dokumenttien – tai laajemmin katsottuna dokumentaaristen asiaohjelmien – rakenteesta ja estetiikasta ei löydy mitään. Edes dokumenttielokuvan kirjoittamista ei ole käsitelty elokuvakirjallisuudessa juuri lainkaan.” (Saksala 2008, 9.) Ja hän sentään tutkii visuaalisen puolen, television, anatomiaa!

Minä ja Elina Saksala emme ole ainoat, jotka ovat ihmetelleet aukkoa dokumenttikäsikirjoittajan työskentelyprosessien tutkimisessa. Aalto-yliopistossa on käynnissä mittava tutkimushanke<sup>11</sup> *Aristoteles muutoksessa – käsikirjoittamisen variaatioita*<sup>12</sup>, jossa operoidaan samanlaisten ongelmien äärellä kuin tässä pro gradu -tutkielmassa. Hankkeessa pyritään muun muassa tunnistamaan fiktion ja dokumentin käsikirjoittajien työtapoja ja etsimään muita dramaturgioita juonikeskeisen draaman perinteiden rinnalle. Tutkijat pyrkivät ennakoimaan taiteenlajin ongelmia digitalisoituvassa maailmassa kysymällä, ”tulisiko elokuvan kehittää oma liikkuvan kuvan erityisyydelle perustuva dramaturginen paradigmansa”. Liikkuvan kuvan sijasta mediani on radio, aiheeni korvan erityisyydelle perustuva käsikirjoittaminen ja pontimenani lajityypin ongelmat formaattiradion aikana.

Tutkimukseni ajankohtaisuus liittyy myös laajempaan kulttuuriseen ilmiöön: muodon tutkiminen on ollut taiteentutkimuksessa pysähdyksissä siitä asti, kun formalismi pantiin viralta 1960-luvulla. Kuitenkaan mikään teos ei toimi ilman muotoa, ajat muuttuvat ja uusillekin muodoille olisi tilausta – esimerkkinä tästä käy internetiin sopiva radiodokumentti. Nyt muodon tutkimus on heräilemässä pitkästä talviunestaan, mihin edellä mainitsemani Aalto-yliopiston hankekin viittaa.

Tutkimuksellani on yhtymäkohtansa taiteentutkimuksen kanssa, onhan radiodokumenttikin *teos* (ks. luku 2.1) ja lajityyppinä faktaan perustuvan journalismin ja subjektiivisuutta sekä ilmaisua korostavan taiteen välimaastossa. Tämä on kuitenkin radiotutkimusta. Radion ilmaisukeinoja on korkea aika tarkastella, sillä radiotaiteilija Simo Alitalo ihmettelee jo 80-luvulla ilmestyneessä *Tiedotustutkimus*-lehden artikkelissaan, että radioilmaisun ja -kielen kehitys on jäänyt lapsenkenkiin

---

<sup>11</sup> Lisätietoa hankkeesta Aalto-yliopiston tutkimustietokanta ReseDasta (ReseDa 2012).

<sup>12</sup> *Aristotle in Change* -hankkeen tutkimusjohtaja Eija Timonen on tarkastellut väitöskirjassaan semioottis-strukturalistisesti uskomustarinoiden muuttamista osaksi lastenkulttuuria. Kirjojen, audiovisuaalisten esitysten ja vuorovaikutteisen median käsikirjoittamiseen liittyvässä tutkimuksessaan Timonen on käyttänyt omia töitään. Hänen lähtökohdissaan onkin yhtymäkohtansa omaan tutkimukseeni. (ks. Timonen 2004.)

siinä, missä fiktiivisessä elokuvassa on kehitetty erilaisia esimerkiksi jatkuvuusleikkaukseen liittyviä koodistoja (Alitalo 1993, 94). Myös Martti Silvennoinen huomautti lähes 20 vuotta sitten radiodokumenttia käsittelevässä kirjasessaan, että ohjelmien muotoja on tutkittu merkillisen vähän<sup>13</sup> (Silvennoinen 1993, 16–17). Radiodokumenttia käsitteleviä yliopistotasoisia tutkimuksia on niitäkin valmistunut vain muutamia, mainittakoon dokumentaristi Aune Waronen-Rantamäen (2003) subjektiivisuutta ja objektiivisuutta käsittelevä työ Jyväskylän yliopistoon ja Tampereen yliopiston Mikko Murasen (2005) journalistinen pro gradu, jossa hän erittelee lyhyesti radion ilmaisukeinoja.

Mielestäni on erikoista, ettei radionomaisen kieliopin tarkasteleminen ja testaaminen ole saavuttanut journalismin alalla kiinnostusta. Radiodokumentti on ilmaisuvoimainen ohjelmatyyppi, jonka mahdollisuudet ovat lähes rajattomat. Kuulijoitakin riittää: Ylen dokumenttiohjelmien vastaavan tuottajan Pentti Väliahdetin mukaan asiakastutkimukset kertovat, että Yleltä halutaan juuri dokumentteja ja pitkien radiodokumenttien tilausmäärää on kasvatettu<sup>14</sup> (Ylen Dokumenttiryhmän kuuntelupäivät 2012). Lisäksi radio on suomalaisilla<sup>15</sup> päällä päivittäin yli kolmen tunnin ajan (Finnpanel 2012b), olkoonkin, että sieltä virtaa eniten musiikkia.

Radiodokumentteja viikoittain lähettävän Yle Ykkösen kuulijakunta on iäkstä ja me nuoremmat kuulijat olemme tottuneet ohjelmavetoisen radion sijaan sellaiseen radioon, jonka kanssa ollaan. Siksi koen tärkeäksi käsitellä juuri sellaista radiodokumenttia, joka on vaihtoehto suljetulle juonelliselle muodolle – ohjelmaa, jonka ääreltä voi poistua, jälleen palata ja silti nauttia sen luomista mielikuvista ja merkityksistä. Omassa työskentelyssäni olen kokenut huutavaa tarvetta tällaiselle tutkimukselle ja uskon, että pro graduni tulee syventämään kykyäni tehdä intiimejä ja moniaistisia dokumenttiohjelmiä – sellaisia, joihin juuri radio on omiaan. Ennen kaikkea koen, että radiokulttuurin elinvoimaisuuden vuoksi on aika tutkia radiodokumentin käsikirjoittamista ja reagoida radion ilmaisukeinojen tutkimisen puutteeseen.

---

<sup>13</sup> Muun muassa Harri Huhtamäki sanoo samaa: radiosta tai etenkin sen dramaturgiasta ei ole juuri kirjoitettu (Huhtamäki 1993, 9).

<sup>14</sup> Todellisia tarinoita -ohjelmapaikalle on tilattu vuodelle 2013 uusia ohjelmia peräti 26 kappaletta, kun vuonna 2012 vastaava luku oli 18.

<sup>15</sup> Keskimääräinen päivittäinen kuuntelu-aika vuonna 2012 yli 9-vuotiailla suomalaisilla oli 168–198 min/vrk, Ylen kanavilla 90–103 min/vrk.

## 1.4 Tämäkin tarina etenee kohti loppua

Ei klassisesta dramaturgiasta voi eikä tarvitse eroon päästä, vaikka etsisikin muita dramaturgioita siihen rinnalle. Tämän tutkimuksen rakenteessa sovellan löyhästi dramaturgi Ola Olssonin<sup>16</sup> tunnettua ja myös dokumentaristien käyttämää klassisen draaman mallin versiota, joka jakaantuu kuuteen näytökseen, tässä lukuun.

Nyt lopuillaan olevan alkusysäyksen jälkeen seuraa luku 2, jossa esittelen tutkimukseni juonen lähtökohdan, keskeiset käsitteet ja miljöön eli sen teoreettisen ympäristön, jossa liikumme. Luvussa 3 avaan aineistoni käsikirjoitusprosessin. Vähitellen etenemme kohtaan, jossa valinnat on tehty, radiodokumentti on valmistunut. Vastakkainasettelu syntyy – luku 4 onkin silkkaa toimintaa, analyysia. Silloin tarkastelen käsikirjoitusten rakennetta. Ensin tutkin semioottisten työkalujen avulla siirtymiä eli kohtia, joissa eri henkilöiden puheet on leikattu toisiinsa. Sitten vertaan normista poikkeavaa kollaasikerrontaani klassiseen draaman kaareen. Tutkimukseni draaman kaari puolestaan huipentuu ratkaisuun, jonka avaan luvussa 5. Siellä selviää, millaista voisi olla radiofoninen dramaturgia ja kuinka kollaasikerrontaa voisi käsikirjoittaa onnistuneesti uudelleen. Lopulta luvun 6 aiheena on Olssonin sanoin häivytyks. Silloin tiedämme viimeisten lehtien olevan jo käsillä, kokoan tutkimuksen henkilökohtaista merkitystä ja luon katseen eteenpäin.

---

<sup>16</sup> Ruotsalainen Ola Olsson ei ole julkaissut malliaan kirjana, vaikka on luennoinut siitä ahkerasti. Mallia esittelevät esimerkiksi Elina Saksala (2008, 92–93) ja Jouko Aaltonen (2007, 64–67).

## 2 ESITTELY eli tutkimuksen teorettinen käsitteistö

Tässä luvussa taustoitan tutkimukseni keskeiset käsitteet. Ensimmäiseksi esittelen tutkimukseni tarinan päähenkilön, radiodokumentin. Aloitan luvun 2.1 paikantamalla ohjelmatyypin journalismin ja taiteen välimaastoon. Lisäksi selvitän oman radiodokumenttikäsitykseni. Luvussa 2.2 avaan tutkimuksen teoreettisen miljöön. Ensin kerron, mistä semiotiikassa on kyse ja mihin käyttämäni semiotiikka sijoittuu semiotiikan tutkimusperinteessä. Seuraavaksi kerron paradigman ja syntagman työkaluista, sillä tulen tarvitsemaan niitä tutkiessani kollaasikerronnan rakennetta.

Käsikirjoitusprosessin käytännön kannalta pidän hyödyllisenä semiootikko Mihail Bahtinin dialogisuutta korostavaa teoriaa. Avaan siksi myös dialogisuuden ja polyfonisuuden käsitteet. Seuraava luku 2.3 käsittelee tutkimukseni aihetta eli käsikirjoittamista. Selvitän, mitä tarkoitan käsikirjoittamisprosessilla, kuinka silmän ja korvan dramaturgiat eroavat toisistaan ja mitä on radion kieli. Lopulta luvussa 2.4 taustoitan pyrkimystäni tehdä toisin. Kerron perinteisestä käsikirjoittajan työkalusta, aristoteelisesta rakenteesta<sup>17</sup>, jota tulen käyttämään myöhemmin analyysivaiheessa. Sitten paneudun kollaasikerrontaan, muotoon, joka kuvaa aineistoni dokumentteja. Lopuksi pohdin näiden rakenteiden suhdetta toisiinsa ja radiofonisuuteen.

Käsittelen siis aihettani siitä näkökulmasta, millainen käsikirjoittaminen sopisi juuri korvalle. Siksi radiofonisuuden käsite kulkee tekstissäni alusta asti. Kuten aiemmin mainitsin (ks. luku 1.2) viitataan radiofonisuudella<sup>18</sup> laajasti ottaen sellaiseen kerrontaan, joka sopii erityisesti lähetettäväksi radiosta. Kuitenkaan ei ole olemassa yhtä yhtenäistä radiota eikä siksi yhtä yhtenäistä radiofonisuuttakaan. Ajattelen, että esimerkiksi radio-ilmaisun mahdollisuudet ja radion käyttötottumukset vaikuttavat radiofonisuuden merkityksiin. Tässä tutkimuksessa kuitenkin kuulostelen radion dokumenttiohjelman radiofonisuutta nimenomaan käsikirjoittamisen käytännön ja radiodokumentin rakenteen näkökulmista. Tällä tarkoitan lyhykäisyydessään sitä, että tutkin käsikirjoittamista tietoisena sekä korvan logiikasta että radion välineluonteesta.

---

<sup>17</sup> Klassisen dramaturgian olen valinnut esimerkiksi juonelliseen, draaman kaaren mukaan etenevään radiodokumenttiini *Yksin kylmästä*: alussa on arvoitus (mitä naisääni puhuu, mikä tuntui pelottavalta?), sitten ymmärrämme naisen kuvailevan moniaistisesti kokemustaan oikeuslääketieteellisen kappelissa, jossa hän katselee kuollutta veljeään. Hän koskettaa veljeä, kokee kylmän, lähtee pyörällä kylmään syyspäivään kohti kotia ja huippukohdassa saa elämänkokaisen oivalluksen lämmön merkityksestä. Ohjelma voitti Radiofestivaalit vuonna 2005 ja esitettiin viimeksi 27.1.2013 DocPoint-festivaaleilla Helsingissä.

<sup>18</sup> Lisää ajatuksia radiofonisuudesta voi lukea kirjasta Weiss 2001.

## 2.1 Radiodokumentti kommunikaationa ja kohtaustapaikkana

Aloitan *radiodokumentilla*, sillä käsite on epäselvempi kuin ehkä kuvittelisi. Siitä asti, kun sana *dokumentti* rantautui suomalaiseen radiokieleen elokuvan ja television kautta, se on nimittäin ymmärretty kahdella tavalla: sekä autenttisenä ja objektiivisena ohjelmana että taiteellisenä ja persoonallisena tulkintana todellisuudesta (Karisto & Leppänen 1997, 18). Epäselvä viittaussuhde on haaste niin ohjelmien tekijöille kuin kuulijoillekin – Ylellä ohjelmatyyppin määritelmä on jopa kirjattu *Todellisten tarinoiden* etusivulle. Se kuuluu näin: ”Radiodokumentti on tekijänsä persoonallinen ja perusteltu, radion keinoja hyväksikäyttävä, materiaalinsa tästä todellisuudesta ja muotonsa kyseisestä aiheesta hakeva dramaturgisesti viimeistelty tulkinta jostakin todellisuuden osasta” (emt., 20; Yle 2012).

Silti radiodokumentin käsite ei edelleenkään ole vakiintunut<sup>19</sup>. Se ei ole ihme, sillä myös televisiodokumentti ymmärretään sekavasti. Dokumenttiohjelman käsite on muuttunut ajan myötä, eikä ”tämä muutos ole ollut kovin systemaattinen”, kuten tv-dokumentteihin perehtynyt Elina Saksala muotoilee (Saksala 2008, 14–15). Ristiriita juontuu jo sanan etymologiasta. Latinankielinen *documentum* perustuu opettamista tarkoittavaan verbiin ja ruotsista rantautunut *dokumentti* on suomennettu muun muassa asiakirjaksi. Sanakirjaselitys<sup>20</sup> viittaa myös johonkin todellisuutta kuvaavaan, tosiasioihin perustuvaan, todisteeseen. Lisäksi sana *dokumentaarin* tarkoitti aluksi faktaelokuvaa, sillä vuonna 1926 englantilainen elokuvantekijä John Grierson käytti sitä tässä yhteydessä (Herbert 1976, 63). Sitten ohjelmatyyppi on tulkittu Robert Hilliardin tavoin jopa uutis- ja ajankohtaisohjelmien korkeimmaksi muodoksi, sillä se ei vain tarjoa tietoa, vaan myös tulkitsee mennyttä, analysoi nykyistä tai ennustaa tulevaa (Hilliard 1991, 295).

Kuitenkin dokumentti-sanana taustalla on myös kreikan kielen *dokein*, mikä tarkoittaa samaa kuin ajatella, olla jotakin mieltä (Karisto & Leppänen 1997, 18). Tässä subjektiivisuuteen kallistuvassa lähtökohdassa korostuu dokumentin teosluonne. Fakta ei välttämättä ole sen lähempänä todellisuutta kuin fiktio, kuten suomalaisen radiodokumentin uranuurtaja Martti Silvennoinen on

---

<sup>19</sup> Kun 25 vuotta sitten *Radion ja television ohjelmityön perusteissa* väitetään radiodokumentin vakiintuneen ”tarkoittamaan nimenomaan sellaista asiaohjelmaa, jolla on taiteellinen tavoite” (Penttinen 1986, 40), painottaa radiodokumenttien tuottaja Hannu Karisto yhä, ettei radiodokumentti ole asiaohjelma lainkaan.

<sup>20</sup> Etymologian lähteenä on *Etymologinen sanakirja* (2007) ja laajempi sanakirjamerkitys on tarkastettu suomenkielen sanakirjasta *Suomea suomeksi* (1994).

huomauttanut (Silvennoinen 1993, 49). Suomessa radiodokumentin ohjelmapaikoilla onkin lähetetty ja lähetetään jopa näyttelijän lukemaa, käsikirjoitettua ”dokumenttia”.

On selvää, että puritanistisinkin totuusdokumentaristi rajaa todellisuutta esimerkiksi mikrofonin avulla. Näkökulma vaaditaan siksikin, että tyhjentävästi kaiken kertominen aiheesta on sekä mahdotonta että yrityksenä ikävystyttävää. Näkökulmansa dokumentaristi kuitenkin rakentaa perehtymällä taustoihin, eikä näkökulma tarkoita puolueellisuutta (Salomaa 1989, 66). Lajityyppien joukossa dokumentti on siis reportaasia subjektiivisempi ja lähellä featurea. Feature kuitenkin on *tehty, luotu*, kun taas dokumentti<sup>21</sup> pohjaa todistukseen tapahtuneesta (Karisto & Leppänen 1997, 19).

Tuottaja Pentti Väliahdet<sup>22</sup> määrittelee, ettei dokumentissa ole kyse kovasta faktasta, vaan valmiiden vastauksien takana olevasta teemallisesta tunnefaktasta, jollaisia ovat esimerkiksi yksinäisyys tai vaikkapa oman kodin tärkeys (Saksala 2008, 22–23). Tässä Hannu Karisto<sup>23</sup> on samoilla linjoilla: radiodokumentti ei vastaa kysymyksiin vaan herättää niitä (esim. Karisto & Leppänen 1997, 20–21).

Itse käsitän radiodokumentin ennen muuta kohtauspaikaksi, jonka kompositiota ohjaa kommunikaation vastavuoroinen luonne. Dokumentissa kohtaavat toimittajan subjektiivinen ote, henkilöiden subjektiivinen puhe ja kuulijoiden tajunnat heidän jäsentäessään ohjelmaa kokonaisuudeksi. Koen, ettei henkilökohtaisia aiheita ja ns. tunnefaktaa käsitellessä ”objektiivista” ole olemassakaan – tieteessäkin on todettu jo aikaa sitten, että objektiivisen todellisuuden käsite on kyseenalainen. Dokumenttiohjelmaa käsittelevässä kirjallisuudessa otetaan kyllä usein kantaa subjektiivisuuden ja objektiivisuuden kysymyksiin<sup>24</sup>, mutta nämä käsitteet eivät ole oman dokumenttikäsitykseni keskiössä. Kuitenkin Mihail Bahtinin näkökulma tähän problematiikkaan on huomionarvoinen. Moniäänisen eli polyfonisen teoksen ideaa hahmotteleva Bahtin sanoo, että

---

<sup>21</sup> Käytännössä eroa ei aina tehdä, käyttipä ensimmäisenä radion ohjelmatyyppejä suomalaisessa kurssikirjassa määritellyt Helge Miettunen ”documentary-ohjelmaa” suoraan featuren synonyyminä – joskin hän puhuu myös aiheeseensa nähden objektiivisesta kuulokuvasta, joka niin ikään kuuluu taiteeseen (Miettunen 1966, 129–132).

<sup>22</sup> Väliahdetin vastuulla on vuoden 2007 alusta ollut Ylen radion ja television kaikkien dokumenttiohjelmien tuotannon johtaminen ja kehittäminen.

<sup>23</sup> Hannu Karisto on kirjoittanut *Todellisia tarinoita* -kirjan dokumentin perusasioihin ja käytäntöön keskittyvän pääluvun. Kun viitataan kirjan tähän osioon, viitataan jatkossa Karistoon, en Karisto & Leppäseen.

<sup>24</sup> Näitä käsittelee mm. Derek Paget (1990) kirjassaan *True Stories? Documentary on radio, screen and stage*.



totuus maailmasta on erottamaton henkilön persoonallisesta totuudesta: ”[s]ankarin sana maailmasta sulautuu hänen omaan tunnustukselliseen sanaansa” (Bahtin 1991, 119–120). Bahtinin piiriin kuulunut Valentin Volosinov<sup>25</sup> toteaa puolestaan, että sana on sosiaalinen ”kaksipuolinen akti”, eli ilmaisuun vaikuttaa paitsi sanoja, myös se, kenelle sana kohdistetaan (Volosinov 1990, 106–107). Tällaisessa ”sosiaalisessa genressä” vieras minä ei ole kohde vaan subjekti (esim. Bahtin 1991, 27). Vastavuoroinen, tietyssä määrin polyfoninen radiodokumentti ylittää näin faktan ja fiktion ongelman<sup>26</sup>, sillä esimerkiksi materiaalia kerätessä ja ohjelmaa koostettaessa henkilöiden todellisuudet ja tekijän todellisuus joka tapauksessa yhtyvät ja sekoittuvat.

Dokumentaristin ja ohjelman henkilöiden lisäksi dokumenttia muovaa erottamattomasti myös sen kuulijat. Kun kertoja tai ohjelman tekijä ei esineellistä ohjelmansa tietoisuuksia vaan antaa eri tietoisuuksien käydä keskustelua keskenään, tulee kuuntelijasta itse asiassa ohjelman kertoja (Mäkelä 1997, 106–107). Radiodokumentti valmistuukin vasta, kun kuulija liittää ohjelmaan omat mielikuvansa. Radiodokumentin *sana*, jossa ohjelman henkilöiden ja toimittajan sanat sekoittuvat, sijaitsee näin lopulta kuulijan assosiaatiovirrassa.

## 2.2 Kuinka – eli semioottinen näkökulma

### 2.2.1 Semiotiikka avaa koodin

Työtäni leimaa semioottinen tarkastelutapa. Semiotiikka on tieteenala, joka on kiinnostunut merkeistä. Merkki tarkoittaa jotain, mikä viittaa itsensä ulkopuolelle, siis edustaa jotakin muuta kuin itseään. Haastateltavan nauru voi olla hermostumisen merkki, radiossa kuuluva hiljaisuus on puolestaan merkki siitä, että pian kuullaan jotakin erityisen painokasta, tai vaikkapa siitä, että lähetyksessä on vikaa. Radiodokumentissani puhuvan lintuharrastajan puheääni on kyseisen miehen merkki. Merkin arvo taas syntyy sen erosta muihin merkkeihin – esimerkiksi ääntä ei ole ilman

---

<sup>25</sup> Usein väitetään, että Valentin Volosinovin *Kielen dialogisuus* (jossa hän mm. kuvaa sanan kaksipuolisena aktina) olisi itse asiassa Bahtinin ensimmäinen semioottinen tutkimus (Pesonen 1980, 50). Suomentaja Tapani Laine kirjoittaa kirjan alkusanoissa väitteen kuitenkin perustuvan lähinnä ”harjaantumattoman lukijan” vaikutelmiin – käyttäähän yli kymmenen vuotta Bahtinin tuntenut Volosinov Bahtinin termejä eri merkityksessä kuin Bahtin (Volosinov 1990, 13–15). Ken Hirschkop puolestaan pohtii, että Breshnevin kaudella Volosinovin tekstit saatiin ehkä helpommin esiin, kun niiden kirjoittajan väitettiin olevan todellisuudessa tutkija, joka nautti jo arvostusta (Hirschkop 1989, 196–197).

<sup>26</sup> Tutkija Seija Ridell jatkaa, että Bahtinin ideoiden avulla ylittyy myös esimerkiksi uutisjournalismin ja fiktiivisen esittämisen välinen raja, sillä sekä romaaniteksti että uutinen ovat täynnä vieraita sanoja, niiden esittämistä ja tulkitsemista (Ridell 1994, 85–86).

hiljaisuutta. Niinpä semiotiikassa ollaan kiinnostuneita erityisesti merkkien suhteesta muihin saman kielen merkkeihin: ei merkistä yksin, vaan merkkijärjestelmän osana.<sup>27</sup>

Jos kireältä kuulostavaa naurua tarkastelee merkkinä, sen materiaalisena puolena (merkitsijä) on tämä tietynlainen nauruääni ja aineettomana puolena (merkitty) hermostuneisuus, joka jonkun toisen kuulijan mielestä saattaakin tarkoittaa sitä, että puhuja haluaa viimeiseen asti olla myönteinen. Kun dokumenttia *Hukkuva maa* miettii yhtenä merkkinä, sen materiaaliseksi puoleksi voi käsittää radiosta lähetettävät peräkkäiset ja päällekkäiset äänet ja aineettomaksi puoleksi yksinäisyyden tai yhteisyyden kaipuun ideat<sup>28</sup>. Merkitsijä (signifiant) ja merkitty (signifié) ovat lingvistisen semiotiikan oppi-isän Ferdinand de Saussuren (1857–1913) käsitteitä. Saussuren käsitys merkistä oli 1800- ja 1900-lukujen taitteessa mullistava, sillä se irrotti merkitykset kohteista, joihin ne luonnollisesti liittyvät. Näin Saussuren teorian mukaan kieli rakentaakin todellisuutta sen sijaan, että heijastelisi sitä. Esimerkiksi sanan *radio* merkitys ei perustukaan erinäköisiin todellisiin radioihin. Sen sijaan näiden kirjainten muodostaman sopimuksenvaraisen eli arbitraarisen yhdistelmän *radio* merkitys syntyy merkitsijän liittyessä aineettomaan radion käsitykseen, mielikuvaan. Näiden käsitysten, merkittyjen, Saussure ajatteli olevan suhteellisen samantyyppiset saman kulttuurin jäsenillä. Tämä tarkoittaa sitä, että *radion* merkitystä mediayhteiskunnassa elävälle suomalaiselle määrittäisi esimerkiksi sen ero televisiosta. (Ks. esim. Fiske 1998, 66–69; Seppä 2012, 130–131.)

Koodit eli ne järjestelmät, joihin merkit jäsennetään, ovat niin ikään semiotiikan keskeistä tutkimusaluetta. Koodin perustana on merkkityyppi, jota voi lähettää viestimessä – tällaista on esimerkiksi puheääni. Koodi puolestaan tarkoittaa niitä sääntöjä, jotka ohjaavat merkkien käyttämistä tekstissä eli merkkiyhdistelmässä. Nämä säännöt tai sopimukset eivät ole ikuisia ja universaaleja. Koodikin on siis sopimuksenvarainen ja perustuu käyttäjiensä kulttuuritaustaan. Sillä onkin viestinnällinen tai sosiaalinen tehtävänsä. (Fiske 1998, 87.)

Merkkien ja koodien lisäksi kulttuureja voidaan tutkia semioottisesti teksteinä. Jos tutkimukseni liittyisi tähän, voisin esimerkiksi pyrkiä selvittämään, millaisena Ylen ostamissa, opiskelijatyönä tehdyissä radiodokumenteissa kuullaan sukupuoli. Kuitenkin tässä tutkimuksessa tarkoitan tekstillä

---

<sup>27</sup> Daniel Chandlerin (2007) *Semiotics: The Basics*. on kattava yleisteos semiotiikasta. Ks. myös Tarasti (1990) *Johdatusta semiotiikkaan. Esseitä taiteen ja kulttuurin merkkijärjestelmistä*.

<sup>28</sup> Tämän voi liittää kysymykseen, kuinka dokumenttiohjelman muoto vastaa sen sisältöä.

radiodokumentin käsikirjoitusta ja keskityn sen koodiin. Tarkastelen siis niitä sääntöjä tai käytäntöjä, joiden perusteella kirjoitetusta puheäänestä voi rakentaa radion dokumenttiohjelman. Koodeja sääteleviä järjestelmiä kutsutaan myös kieliopiksi, ja laajassa mielessä pyrin tällä tapaustutkimuksella tarkastelemaan radiofonista kieltä ja kerrontaa, radion kielioppia.

Semiotiikan kenttää on useissa yhteyksissä kuvattu valtavaksi (esim. Chandler 2007, xvi). Teoriaa käyttävän näkökulmasta haastetta lisää se, että monet semiootikoista ovat kehittäneet oman terminologiansa. Semiotiikan voi kuitenkin hahmottaa neljäksi pääsuuntaukseksi<sup>29</sup> (ks. Tarasti 1990, 5–10), joista jo esittelemäni **lingvistinen semiotiikka** on yksi. Tämän Saussuren teorian mukaan kaikki kielessä perustuu siis merkkien suhteisiin eli merkkejä edeltäviin ja seuraaviin merkkeihin (esim. Fiske 1998, 68; Lehtonen 2000, 126). Tunnettuja Saussuren kieliteorian seuraajia ovat esimerkiksi Kööpenhaminan koulukunnan Louis Hjelmslev (1899–1966) ja edelleen strukturaalista<sup>30</sup> semantiikkaa kehittänyt Algirdas Greimas (1917–1992), sekä Roland Barthes (1915–1980), joka tulkitsi merkitykset neuvotteluprosesseiksi (ks. Chandler 2007, 6; Fiske 1998, 112–113). Saussurelta on peräisin myös tutkimuksessani keskeiset paradigman ja syntagman käsitteet (ne esittelen seuraavassa alaluvussa 2.2.2). Saussuren käsitteistö avaaikin tärkeän näkökulman aiheeseeni (aristoteelisen komposition ja sen rikkomisen ohella): pääsen käsiksi käsikirjoituksen kielelliseen kompositioon, tarkemmin sanottuna niihin sääntöihin, joiden perusteella korvalle kirjoitettu kollaasikerronta voi rakentua.

Käsikirjoitusta tehdessäni yhdistän puheen virrasta valitsemiani katkelmia ohjelmaksi, joka lähetetään radiosta. Kukin lukija (ts. kuulija) luo radiodokumentista omat mielikuvansa ja merkityksensä. Ohjelman synnyttämät mielikuvat eivät pysähdy siihen, mitä radiodokumentissa sanotaan. Sen sijaan merkitykset muotoutuvat kohdatessaan kuulijan mielenliikkeet, joista taas juontuu kuulijan päässä uusia assosiaatioita. Tällaisia päättelyprosesseja ja niiden arvaamattomiakin liikkeitä korostaa amerikkalaisen filosofin Charles S. Peircen (1834–1914) **pragmatistinen semiotiikka**. Tässä semiotiikan pääsuuntauksessa merkki muodostuu merkitsijän ja merkityn

---

<sup>29</sup> Selkeyden vuoksi erotan suuntaukset tekstistä lihavoinnilla.

<sup>30</sup> Semiotiikan ja strukturalismin suhde on häilyvä. Esimerkiksi John Fiskin mukaan semiotiikka on osa strukturalismia (Fiske 1998, 150). Kuitenkin strukturalismi on myös Saussuren semiotiikasta seurannut suuntaus, jonka keskeisiä teoreetikkoja on Claude Lévi-Strauss (1908–2009), joka laajensi Saussuren teoriaa koskemaan kaikkia kulttuurisia prosesseja (esim. emt. 151). Lisäksi monia ajattelijoita, esimerkiksi Roland Barthesia, nimitetään vaihtelevasti semiootikoksi ja strukturalistiksi.

lisäksi tulkitsimesta, joka tarkoittaa käyttäjän luomaa yksilöllistä miellettä<sup>31</sup> merkistä (esim. Fiske 1998, 64). Tulkintojen yksilöllisyyttä korostavassa peirceläisessä suuntauksessa merkin luomat merkitykset riippuvat kuulijan kulttuurista, iästä, taustasta – ja koko siitä kirjavasta assosiaatiovirrasta, joka hänen mielessään risteilee<sup>32</sup>. Vaikka aineistoni herättämät vaikutukset eivät ole tämän tutkimuksen aiheena, niitä ei voi sivuuttaa. Näin siksi, että tarkastelen tekoprosessia, joka tuottaa sellaista ohjelmaa, joka on radiofonista ja voisi näin herättää kuulijassaan erityisesti henkilökohtaisia kuvia, muistoja ja miellelyhtymiä. Siitä syystä kuulijat ovat tutkimuksessani mukana käsikirjoitusprosessin osana.

Peircen mukaan merkki välittää merkitystä symbolisten, indeksisten ja ikonisten merkkien avulla. Symbolit ovat kielellisiä merkkejä, joissa tapa, tottumus tai sääntö määrää merkitsijän ja merkityn suhdetta: perustuukin sopimukseen, että juuri merkkiyhdistelmä *korva* viittaa pään sivuilla sijaitseviin ulokkeisiin, joiden avulla kuulemme. Sen sijaan ikoninen merkki kuvaa kohdettaan. Esimerkiksi haastatteleman lintututkijan valokuva on ikoni. Indeksiksi on puolestaan kytköksissä kohteeseensa, ja juuri tästä on kyse äänellisissä merkeissä. Kuulemamme linnun lauluääni on kyseisen linnun indeksi: ei laulua ilman lintua. Saussurelle merkit ovat vain symboleja tai ikoneja – mitä vähemmän merkitty määrää merkitsijää, sitä suurempi on tapa- tai konventioaste. Onomatopoeettinen sana *loiskua* on motivoitumpi kuin pelkästään sopimukseen perustuva seitsenkirjaiminen symboli *lätäkö*. Saussurelle keskeisintä inhimillisessä kielessä onkin se, ettei merkitsijän ja merkityn välinen suhde ole tyypillisesti luonnollinen, vaan sitä määrää tapa tai sääntö. (ks. Fiske 1998, 70–71, 77–78.)

Tapaan, sääntöön tai sopimukseen liittyä sekin, että sana *vietävä* napakasti tokaistuna tarkoittaa, että henkilö on harmistunut. Jos toinen puheääni jatkaa tästä, että astiat on *vietävä* keittiöön, lauseiden yhdistäminen on epäkonventionaalista – paitsi, jos *vietävää* ympäröi tiskikasan täyttämä olohuone ja toinen puhuja myötäilee ensimmäisen tunnetilaa tarjotakseen ratkaisun: viedään ne astianpesukoneeseen. Muussa tapauksessa tavanomaista olisi, että *vietäväksi* nimettyyn seitsemän kirjaimen yhdistelmään valittaisiin jatkoksi puheääni, joka sanoisi *kyllä se siitä*. Tapaan liittyäkin

---

<sup>31</sup> Käyttäjän mieli on eri asia kuin käyttäjä. Sen sijaan tulkitsin on aineeton merkitystä luova vaikutus, jonka merkki ja käyttäjän kokemus synnyttävät yhdessä. (ks. Fiske 1998, 64.)

<sup>32</sup> Tällaista prosessiluonnetta semiootikko Umberto Eco (s. 1932) kutsuu Peircen ajatuksia jatkaen rajattomaksi semiosikseksi (ks. lisää Eco 1994, 23–43).

tutkimukselleni keskeinen normin käsite. Normi on jotakin yleisesti odotettavissa olevaa: jotain, miten asiat yleisesti toimivat (Fiske 1998, 132).

Peircen mallin mukaan radion kieltä on eritelty radiotutkimuksessa Andrew Crisell, joka erottaa radiopuheessa erityisesti kaksi tasoa: sanat kohteidensa symboleina ja ääni puhujansa indeksinä<sup>33</sup>, jolloin ääni herättää mielikuvia sekä ihmisen läsnäolosta että puhujan persoonallisuudesta (Crisell 1994, 42–44). Kuitenkin radiokäsikirjoittamiseen soveltamani semioottislingvistinen menetelmä operoi Saussurelta perua olevilla käsitteillä, joten nojaan johdonmukaisuuden vuoksi hänen käyttämiinsä termeihin myös muuten – eroavathan Saussure ja Peirce esimerkiksi merkkikäsitteissään olennaisesti toisistaan. Eri peruja olevia<sup>34</sup> semioottisia termejä kyllä hyödynnetään yhdessä, esimerkiksi uussemiootikko Eero Tarasti käyttää eri perinteiden käsityksiä varsin vapaasti selvittäessään tieteidenvälisiä ilmiöitä. Itse teen tämän rajauksen ennen kaikkea keventääkseni käyttämäni terminologiaa. Ratkaisullani tavoittelen siis selkeyttä.

Saussuren lingvistisen ja Peircen pragmatistisen semiotiikan lisäksi semiotiikalla on kaksi muutakin suuntausta. **Empiirinen semiotiikka** on saanut alkunsa lääketieteestä. Lääkäri tutkii potilasta oireiden perusteella, eikä oireita ole ilman tautia. **Kulttuurin semiotiikan** keskus on puolestaan Tarton-Moskovan koulukunta, jossa kulttuuria on tutkittu tekstinä. Tämä suuntaus on muodostunut semiootikko Juri Lotmanin (1922–1993) ympärille. (Tarasti 1990, 5–6.)

Kulttuurin semiotiikka liittyy tutkimukseeni (saussurelaista perua olevan kielijärjestelmään keskittyvän käsitteistön lisäksi<sup>35</sup>), sillä tarkastelen radiodokumentin työprosessia venäläisen kirjallisuudentutkijan Mihail Bahtinin dialogisuuden idean näkökulmasta<sup>36</sup>. Tätä terminologiaa esittelen tarkemmin luvussa 2.2.3.

---

<sup>33</sup> Myös radion muut äänet Crisell mieltää kohteidensa indekseiksi.

<sup>34</sup> Toisaalta eri perinteistä nousevien käsitteiden soveltaminen yhteen edellyttää niiden syvällistä hallintaa. Esimerkiksi tutkija Mats Bergman tuomitsee perustaltaan yhteensopimattomien työkalujen yhdistämisen samaan tekstiin varomattomana ja viittaa tässä nimenomaan lingvistisen saussurelaisen näkökulman ja pragmatistista semiotiikkaa luoneen C. S Peircen käsitteiden yhdistämiseen (Bergman 1998, 26–27).

<sup>35</sup> Vaikka Saussure ja Bahtin ovat sekä maantieteellisesti että käsityksiltään etäällä toisistaan, Saussurella on suora yhteys muun muassa Prahan koulun kielitieteilijä Roman Jakobsoniin eli sitä kautta Juri Lotmaniin (mm. Ahonen 1995, 140). Saussuren ja Bahtinin kieliteoriat voi myös mieltää toisiaan täydentäviksi, kuten Esa Reunanen kirjoittaa artikkelissaan *Journalism in genret kontekstien konteksteina* (ks. Reunanen 1993, 21–32).

<sup>36</sup> Myös Aaltosen mielestä dialogisuus liittyy juuri dokumentin tekoprosessiin (Aaltonen 2006, 44–45).

Bahtin puhui merkityksistä jo 1920-luvulla, ja hänellä on ollut ratkaiseva merkitys edellä mainitsemani Tarton–Moskovan koulun merkki- ja merkitystieteeseen. Sekä Bahtin että tarttolaiset semiootikot käsittelevät merkkiä kommunikaationa<sup>37</sup>. (Mm. Pesonen 1991, 31–32.) Kielellistä vuorovaikutusta kielen perustana piti myös tässä tutkimuksessa vilahteleva Bahtinin piirin Valentin Volosinov (1895–1936), joka korosti puhunnan sosiaalista luonnetta (Volosinov 1990, 116–117).

Tästä kulttuurin semiotiikasta juontuu myös viime vuosikymmenten aikana kasvavaa suosiota saavuttanut sosiosemiotiikka, jossa tutkitaan merkkejä sosiaalisesti määräytyneinä. Nykyisistä sosiosemiootikoista keskeisiä ovat esimerkiksi Theo van Leeuwen ja Gunther Kress<sup>38</sup>.

Kulttuurintutkijoista ohittamattomina mainittakoon vielä jamaikalaisyyntyinen identiteetin ja vallan kysymyksistä kirjoittanut semiootikko Stuart Hall sekä australialainen viestinnätutkija John Fiske, jonka *Merkkien kieli* (1998) on yksi tämän tutkimuksen keskeisistä lähteistä<sup>39</sup>.

### 2.2.2 Ferdinand de Saussuren käsitteet paradigma ja syntagma

Paradigma ja syntagma ovat semioottisia työkaluja, joita käytän analysoidessani korvalle kirjoitetun käsikirjoituksen puhekatkelmien yhdistelysääntöjä. Nämä käsitteet tai työkalut ovat alkujaan de Saussuren<sup>40</sup>. Hän puhui itse asiassa assosiatiivisuudesta paradigmaattisuuden sijaan, mutta nykyisin tähän yhteyteen on vakiintunut Roman Jakobsonin (1896–1982) käsite paradigma (Chandler 2007, 79–80; Vuorinen 1997, 66).

Paradigma on joukko merkkejä, joilla on keskenään sekä yhteisiä että erottavia piirteitä (Fiske 1998, 81–82). Samalla paradigmalla sijaitsevat merkit sopivat siis yhteen jollakin loogisella periaatteella. Esimerkiksi zoom, RE50 ja SM58 voivat sijaita samalla mikrofoniin paradigmalla, mutta siellä ei ole haastatellun valokuvaa eikä koivua. Elina-nimisen henkilön kaikki puhemateriaali

---

<sup>37</sup> Bahtinin on tulkittu ylittävän niin yhteiskunnan ja taiteen kuin venäläisten formalistien ja semiootikkojen välistä rajaa. Professori Ken Hirschkop on ollut huolissaan jälkimmäisestä, sillä näin vahvistetaan Bahtinin yhteyttä paitsi lingvisteihin myös formalisteihin, mistä syystä Bahtinin keskeiset poliittiset näkökulmat jäävät herkästi tutkimusten ulkopuolelle (Hirschkop 1989, 197). Näkökulmani vuoksi en kuitenkaan puutu esimerkiksi valtaan ja demokratiaan liittyviin kysymyksiin.

<sup>38</sup> Katso lisää esim. Kress & van Leeuwen, 2004.

<sup>39</sup> Veikko Pietilä, Risto Suikkanen ja Timo Uusitupa ovat *Merkkien kielen* suomennosta toimittaessaan lyhentäneet alkuperäistekstiä sekä suomalaistaneet esimerkkejä.

<sup>40</sup> Tekstin (ts. radiodokumentin) rakenteen tutkimista paradigman ja syntagman avulla voi pitää myös stukturalismina (Chandler 2007, 79).

voi sijaita (teemoittain jäsenneettynä) Elinan puheiden paradigmatilla, mutta silloin siellä ei ole linnunlaulua eikä rakennustyömaan räjäytysääniä. Radiodokumentin käsikirjoittajan on puolestaan valittava käyttämänsä äänelliset merkit äänittämiensä puheiden tai vaikkapa arkistosta kaivamiensa puheäänten paradigmoilta – unohtamatta muiden kerronnallisten äänten ja musiikin paradigmoja. Omat lukunsa ovat tietysti radion keinojen kuten leikkauksen, mikrofonin etäisyyden ja muiden merkityksellistävien teknisten keinojen paradigmat<sup>41</sup>. Tässä tutkimuksessa ajattelen erityisesti radiodokumentin eri henkilöiden puheita eri paradigmoina, joista olen käsikirjoittaessani valinnut yhden kulloiseenkin radiodokumentin eli syntagman kohtaan.

Syntagmassa on kyse eri paradigmoilta koostettujen elementtien kokoamisesta yhteen (ks. Fiske 1998, 83–85; Chandler 2007, 80). Jos syntagma olisi subjektilla alkava lause, valitaan alkuun yksi vaihtoehto subjektien paradigmatilalta, johon voi kuulua esimerkiksi sanat *minä*, *äiti* tai *toimittaja*. Yhdistelyä määräävät ko. syntagmalle ominaiset säännöt ja tavat eli erityinen kielioppi (Chandler 2007, 84; Fiske 1998, 80). Semioottisesti katsottuna radiodokumentti onkin tietyn tilan täyttävä, ajassa lineaarisesti etenevä<sup>42</sup> syntagma, jolla on oma kielensä. Tämän kielen yhdistelyn säännöt ovat silloin käsikirjoituksen tekoprosessin perusta.

On syytä huomata, että merkit yhdistyvät radiodokumentissa toisiinsa monilla eri tasoilla, jotka ovat sekä peräkkäisiä että päällekkäisiä. Puheen virrasta irrotetun katkelman pienimmät yksiköt ovat ääniteitä, jotka yhdistyvät sanoiksi ja sanoista niin kieliopillisesti kuin semanttisestikin mielekkäiksi virkkeiksi, kappaleiksi ja niin edelleen. Kokonaista radiodokumenttia voi siis tarkastella merkkinä, mutta sen yksittäinen hiljainen huokaus on merkki niin ikään. Kumpikin rakentuu osista tiettyjen sääntöjen mukaan.

Tutkiessani kollaasikerronnan muotoa olen kiinnostunut radiodokumentin puheäänten keskinäisistä suhteista. Tällä tarkoitan sitä, että analysoin niitä yhtäläisyyksiä ja eroja, joiden perusteella eri puhujien puhekatkelmat eli kerronnalliset ketjut voivat sijaita käsikirjoituksessa peräkkäin. Semiotiikan näkökulmasta radiodokumentin merkitys merkkinä määräytyy sekä siitä, mitä ohjelmaan valitaan (paradigmaattinen ulottuvuus) että näiden valittujen äänien keskinäisistä

---

<sup>41</sup> "The medium is the message", väline on viesti, on kanadalaisen Marshall McLuhanin aiheeseen liittyvä lentävä lause (ks. esim. Chandler 2007, 81).

<sup>42</sup> Eero Tarasti kuvailee syntagmaa merkkiyhteydeksi, joka täyttää tietyn tilan ja etenee peruuttamattomasti ajassa (Tarasti 1990,17).

suhteista (syntagmaattinen ulottuvuus). Näiden termien hyödyntäminen käsikirjoittamiseen on loogista, sillä myös dramaturgiassa on aina jollakin tapaa kyse osien suhteista toisiinsa.

Ajatellaanpa vielä aineistoani. Toimittajan asu, johon kuuluu villatakki, suorat housut, kumisaappaat ja supersankarin viitta on syntagma, mutta vaatteet on valittu vaatekappaleiden paradigmoilta norminvastaisesti. Jos asu ei olekaan asu toimituksessa vaan päiväkodissa, erikoinen syntagma voi johtua irrottelusta tai siitä, että valitsija onkin lapsi, joka ei ole vielä ymmärtänyt vaatekappaleiden rakenteellista keskinäissuhdetta. Aineistoni on kuin tällainen asu: paikoin kaunis ja kiehtovakin, mutta ehkä myös tahattomasti norminvastainen. Kuin olisin kerännyt vaatekirstuun kaikkea houkuttelevaa ja vedellyt sitten kappaleita ylleni: sopisiko vielä tämä? Myös näin voi tehdä viettelevän ohjelman – tästä onkin kyse, kun toimittaja kokeilee teksti- tai puhekatkelmia peräkkäin ja luottaa ns. ammattitaitoonsa ajatellen, että osat kyllä sopivat toisiinsa. Menetelmänä tällainen on hakuammuntaa. Uskon, että kun kokonaisuus sen sijaan noudattaa sisäistä kielioppiaan, myös kollaasikerronnan muotoinen teksti kuulostaa luonnollisesti yhdistyvältä syntagmalta, ei materiaaliakoostelta. Silloin kuulijasta ehkä vaikuttaa, että kaikki on kuten pitää, materiaali on kuiskinut toimittajan korvaan oikean järjestyksen. Kuitenkin osien yhdistäminen toisiinsa sisältää aina valintaa ja harkintaa (Fiske 1998, 83). Tätä on käsikirjoittaminen: puheiden ja muiden äänien valitsemista ja yhdistämistä peräkkäin ohjelmaksi, jonka muoto ja sisältö vastaavat toisiaan.

### **2.2.3 Mihail Bahtin ja yhteen nivoutuneiden merkitysten maailma**

Mihail Bahtin puhuu dialogisuudesta ja polyfonisuudesta. Polyfonisuudella eli moniäänisyydellä<sup>43</sup> hän tarkoittaa itsenäisten äänten päättymätöntä dialogia. Polyfonisena pitämänsä teoksen henkilöhahmot ovat hänelle ”eri ääniä, jotka laulavat eri tavoin samasta teemasta”. Dialogisuus puolestaan on polyfonian perusedellytys. (Bahtin 1991, 42, 71.)

Polyfonian käsite liittyy korvalle kertomiseen. Se on auditiivinen metafora, alkujaan siis musiikkitermi, joka on ollut olemassa jo ennen Bahtinia. Polyfoniasta puhutaan, kun teoksessa soi vähintään kaksi rytmiltään ja melodialtaan erilaista ääntä. Vastakohta tälle on homofonisuus. Siinä

---

<sup>43</sup> Polyfonian ajatus on lähellä Julia Kristevan 1960-luvun lopulla muotoilemaa intertekstuaalisuuden käsitettä. Bahtinin ajatukset tulivat lännessä tunnetuiksi samoihin aikoihin. Siksi ne ikään kuin solahtivat osaksi länsimaista strukturalistista ja kieliteoreettista tarkastelutapaa. Kuitenkin juuri konkreettisuus erottaa nämä kaksi käsitettä toisistaan – intertekstuaalisuudessa konkreettinen puhuja on poistettu ja tilalla on tekstien loputon viittaaminen toisiin teksteihin. (Steinby 2009, 168–169, 174.)



yksi ääni on rytmillisesti ja melodisesti itsenäinen ja muut äänet säestävät tätä. (Krohn 1976, 61–62.)

Tutkiessaan kieltä ja muotoa Bahtin on käsitellyt venäläisen kirjailijan F. D. Dostojevskin (1821–1881) romaaneja, joita hän ”voisi tietysin varauksin nimittää polyfonisiksi” (Bahtin 1991, 17). Polyfonisen tekstin Bahtin liittää eri henkilöiden äänten tasa-arvoisuuteen. Mikään – kuten kertoja tai sankari – ei asetu ulkopuoliseksi objektiiviseksi tietoisuudeksi, jota vasten muu saisi merkityksensä. Teksti on useiden tietoisuuksien vuorovaikutuksen kokonaisuus, jonka subjektit ovat itsenäisiä ihmisiä, jotka voivat astua tekijänsä rinnalle. Maailma on ”toisiaan valottavien tietoisuuksien maailma, yhteen nivoutuneiden inhimillisten merkitysten maailma”. (Emt., 20–21, 78, 145.)

Romaanin ja musiikin aineistot ovat kuitenkin keskenään hyvin erilaisia. Siksi polyfoninen romaani on Bahtinille metafora. ”Polyfonian ja kontrapunktin kuva viittaa vain niihin ongelmiin, joita syntyy romaanin rakenteen ylittäessä tavanomaisen monologisen romaanin rajat”, Bahtin toteaa (emt., 42). Sama pätee omaan tutkimukseeni: radiodokumentin materiaali eroaa olemuksellisesti niin romaanin kuin musiikinkin aineistoista. Kun jatkossa kuvaan tietynmuotoista radiodokumenttia dialogisuuden ja polyfonisuuden käsitteiden avulla, analogia onkin vertauskuvallinen.

Tuon Bahtinin tutkimukseeni siitä syystä, että polyfoninen kompositio ja kollaasikerronta ovat lähellä toisiaan. Siksi saan dialogisuuden ja polyfonisuuden ajatuksista tukea radiofonisen käsikirjoittamisprosessin avaamiseen. Käytän Bahtinin käsitteitä, kun jäsennän niitä käytännön valintoja, jotka liittyvät esimerkiksi haastattelemiseen.

Dialogisuuden ja polyfonisuuden ajatuksia voi luontevasti tarkastella juuri dokumenttiohjelman yhteydessä. Bahtin ajattelee, että elämässä kaikki perustuu dialogiseen vastakohtaisuuteen (Bahtin 1991, 71), ja dokumentit taas pyrkivät kuvaamaan todellisuutta. En näe ongelmaa siinä, että Bahtinin teoria liittyy kirjallisuustieteeseen – myös Bahtiniin perehtyneen Pekka Pesosen mukaan ko. näkemykset toimivat kirjallisuustieteen ulkopuolella (Pesonen 1980, 40–41). Robert Stam esittelee teoksessaan *Subversive Pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism, and Film* (Stam 1989) Bahtinin ajatusten soveltamismahdollisuuksia erityisesti elokuvaan. Tiedotusopin saralla Seija Ridell on pohtinut uutispuhetta bahtinilaisen poetiikan näkökulmasta ”epäaristoteelisesti” rakentuneessa tutkimuksessaan *Kaikki tiet vievät genreen* (Ridell 1994). Radion puolella Bahtinista

on kirjoitettu vähän: dokumentaristi Leena Mäkelä on rakentanut näkemystään kuuntelijan ja ohjelman välisestä dialogista Bahtinin ajatusten avulla artikkelissaan *Kuuntelijan dokumentti* (Mäkelä 1997, 102–113). Siinä hän käsittelee Hannu Kariston palkittua *Vieraalla maalla* -dokumenttia moniäänisyyden näkökulmasta.

Tutkimukseni liittyy siis paitsi käsikirjoittamiseen, myös radiodokumentin kerronnan poetiikkaan. Myös Bahtin tutki poetiikkaa<sup>44</sup>, ja hänen poetiikkansa oli sosiologista. Bahtinilaiseen näkemykseen kielestä sisältyykin sellainen käsitys kommunikaatioista, jossa keskustelijalla tai tekstin kuulijalla on aktiivinen rooli merkityksenmuodostuksessa. Tästä kaikesta on kyse juuri radiodokumentin käsikirjoittamisessa: äänten keräämisestä niin, että henkilöt jäsentävät itse itseään puhuttelusubjektina, äänten järjestämisestä sisäisesti vuorovaikutukselliseksi kokonaisuudeksi ja tämän kokonaisuuden muodostumisesta kuulijan mielessä.

## **2.3 Dokumentaarisen äänen käsikirjoittaminen ja korvan dramaturgia**

### **2.3.1 Radiodokumentin käsikirjoittaminen**

Äkkiseltään voisi väittää, että dokumentin käsikirjoitus on tehtävä ennen haastatteluja, jotta voi kuulostella todellisuutta ohjelman kannalta perustellusta kulmasta. Toiset huomauttavat, ettei materiaalia ole mahdollista rakentaa käsikirjoitukseksi ennen kuin se on kerätty. Joidenkin mielestä dokumenttia ei edes voi käsikirjoittaa, sillä se ”kuvaa todellisuutta, eikä tekijä voi tietää etukäteen, mitä tulee tapahtumaan” (Aaltonen 2007, 150)<sup>45</sup>. Ei olekaan tavatonta, että radiodokumenttia tekevä toimittaja tuo materiaalinsa studioon ja lähtee rakentamaan ohjelmaa yhdessä äänitarkkailijan kanssa (Dokumenttiryhmän kuuntelupäivät syksy 2012).

Dokumenttielokuvistaan tunnettu John Webster liputtaa käsikirjoittamisen puolesta: ”Mutta aina on muistettava että elokuvien tekeminen on tarinankerrontaa. Jos kerran elokuvan on noudatettava

---

<sup>44</sup> Bahtin on määritellyt poetiikan muotojen, sisäisesti koherenttien lakien ja suhteiden luomisen tutkimukseksi. Tekstin sisäisiin suhteisiin vaikuttaa ulkopuolinen todellisuus, jota teksti myös luo itse. Bahtinin käsityksen mukaan tekstin merkitys puolestaan perustuu siihen, kuinka ko. teksti ymmärretään. (Pesonen 1980, 40–41.)

<sup>45</sup> Aaltonen ei itse ole tätä mieltä; hänestä käsikirjoitus on ilman muuta tarpeen (Aaltonen 2007). Kuitenkin hän huomauttaa, että käsikirjoitus on tavallaan *dokumentin* idean vastainen ja siksi kysymys, johon dokumentintekijät joutuvat ottamaan kantaa (ks. Aaltonen 2006, 126–129). Ylen tuottaja Hannu Karisto toivoo jonkinlaista käsikirjoitusta ennen editointivaihetta.

tarinankerronnan perussääntöjä, niin se voidaan myös käsikirjoittaa” (Elokuvantaju 1996). Websterin perustelu sisältää varmuuden siitä, että dokumentissa käytämme tarinankerronnan sääntöjä, ja tässä kontekstissa ymmärrän hänen viittaavan klassiseen dramaturgiaan. Mielestäni dokumenttiohjelma kuitenkin voi ja pitää käsikirjoittaa, riippumatta rakennetyypistä. Vaikka pyrkimyksenä ei olisi nojata tuttuun ja tehokkaaksi todettuun malliin, koen, että käsikirjoitus on ohjelmanteon työkalu, jota ilman on vaikeaa pitää kokonaisuutta silmällä tai kommunikoida tuottajan ja äänitarkkailijan kanssa.

Käsikirjoitusprosessi radiossa on erilainen kuin visuaalisella puolella. Radiokerronnassa kuvaa ei voi eikä tarvitse ajatella – sen sijaan kaikki on kiinni aidosta, intiimistä puheäänestä. Kalusto on kevyttä, ja kuunneltuaan materiaaliaan toimittaja voi jatkaa materiaalin äänittämistä. Siinä, missä dokumenttielokuvan käsikirjoitusprosessissa haastattelut ovat olennainen osa taustatiedon keräämistä (Aaltonen 2007, 26), radiossa tällainen materiaali voi olla aidointa puhetta lopulliseen ohjelmaan.

Radiodokumentin käsikirjoittamisella tarkoitan kolmivaiheista prosessia. Ensin idea hajotetaan konkreettisiksi, todellisesta elämästä haetuiksi ääniksi. Sitten äänistä rakennetaan kokonaisuus, käsikirjoitus, tulkinta. Lopuksi ohjelma valmistuu kuulijan tajunnassa. Samaan tapaan käsikirjoittamisen on hahmottanut dokumentaristi Jouko Aaltonen (1994, 12–13). Radiodokumentin käsikirjoittamista on siis:

1. aiheen rakentuminen ja materiaalien kerääminen
2. materiaalin järjestäminen kompositioksi
3. äänien yhdistyminen valmiiksi käsikirjoitukseksi kuuntelutilanteessa.

Radion dokumentaarisen puheäänien käsikirjoittaminen alkaa kuuntelemisen taidosta<sup>46</sup>. Psykologian dosentti Juhani Ihanus kuvailee esseessään *Kirjoituksen ääni, merkkien leikki, sanomisen rajat* kirjoittajan työtä. ”Kirjoittaja äänittää maailman polyfonista, outoa kohinaa. Hän haluaa kuulla, mitä maailma puhuu hänen korvaansa” (Ihanus 1987, 137).

Kuinka kuullut äänet sitten siirtyvät paperille? Korva elää preesensissä ja hahmottaa viestit lineaarisesti ajassa, kun taas lehtiteksti etenee tilassa, sillä näemme yhdellä silmäyksellä millaiset

---

<sup>46</sup> Samasta kirjoittaa muun muassa Martti Silvennoinen, jonka mukaan kuuntelemisen taito on radio-ohjelmantekijän tärkein lahja (Silvennoinen 1993, 10–11).

tarinat ympäröivät kohdan, jota olemme juuri lukemassa (Crisell 1994, 5). Kun litteroi käyttökelpoisen materiaalin, voi päästä ikään kuin sen yläpuolelle, kohti kokonaisuutta. Äänen käsikirjoittaminen on haastavaa juuri siitä syystä, että silmä ja korva ovat erilaiset. Barthes on hahmottanut eron jopa niin radikaaliksi, että kielitieteitä olisi kaksi erilaista: syntagman ja lauseen, ääneen puhutun ja kirjoitetun jäljen kielitieteet (Barthes 1993, 127). Ohjelma saattaakin toimia paperilla, vaikka se ei toimisi korvalle. Siksi käsikirjoitus saa lopullisen muotonsa vasta editointivaiheessa studiossa. Valmis käsikirjoitus on siis kuultu käsikirjoitus, ja siksi en tee niiden välille eroa.

### **2.3.2 Korvan ja silmän dramaturgia**

Korvan dramaturgia on sidottu lineaarisesti etenevään aikaan. Siksi se eroaa olemuksellisesti spatiaalisesta eli tilassa kulkevasta silmän dramaturgiasta. Aistien välisellä erolla on vaikutuksensa poetiikkaan, kielioppiin, kun poetiikan ymmärtää tekstin tuotannon näkökulmasta. Sillä radio on sidottu aikaan, mutta ei esimerkiksi liikkuvan kuvan tavoin myös tilaan, se on liikkuvuudeltaan vapaampi, herkempi, persoonallisempi ja myös epämääräisempi kuin visuaaliset kompositiot (Miettunen 1966, 48). Näin esimerkiksi kerronta, joka on todettu toimivaksi kirjoitetussa tai visuaalisessa mediassa, ei välttämättä ole radiofonista. On oltava tarkkaavainen myös silloin, jos soveltaa elokuvadramaturgian kirjallisuutta radiotyöhön.

Radiotutkija Andrew Crisell painottaa, että näkeminen on ihmiselle ensisijaista (Crisell 2003, 7). Radiokerronnassa on tultava toimeen ilman sitä ja vain yhdellä viidestä aistista, vaikka juuri korvan erottelukyky on heikohko: eri äänet sekoittuvat herkästi toisiinsa (esimerkiksi pianotrio voi muuttua yhdeksi soittimeksi tai naisten puheäänet mennä keskenään sekaisin) ja äänten viittaussuhde on epämääräinen (käytetty esimerkki alalla on maahan mäjätetty kurpitsa, joka tappeluäänenä on luonnollisia ääniä ”aidompi”). Kuultu herättää siis monitulkintaisia assosiaatioita. Crisellin mukaan nämä assosiaatiot ovat visuaalisia: luomme automaattisesti mieleemme kuvia, jotta ymmärtäisimme mediassa esitetyt äänet, sanat ja muut symbolit (Crisell 1994, 10). Näin radio on visuaalinen väline, mutta eri logiikan mukaan kuin silmälle kertovat mediat. Tätä tarkoittanee epämääräinen mutta suosittu vertaus radiokerronnasta mielen teatterina.

Kuultu ääni alkaa elää mielikuvissa elämäänsä samalla, kun radiota kuunnellessa voi tehdä muutakin. Keskittynyt kuuntelija kokee parhaimmillaan intiimin tarinan, jonka herättämät kuvat

ovat omia. Toisaalta kuulija voi pudota kärryiltä. Jos näin käy kirjaa lukiessa, on helppo palata taaksepäin. Sen sijaan ”[k]uultu katoaa tarkastamattomiin: korva on ikuisella matkalla”, kuten käsikirjoittaja Juha Siltanen sanoo runollisesti (Siltanen 2003, 223).

Siltasen mukaan korva voi tulla toimeen ilman eksaktia merkitystasoa toisin kuin tutkiva, aktiivinen ja tarkentava silmä, jolle jo fysiologisestikin on olemassa fokus eli stereonäkökentän keskipiste. Hän tekee tästä päätelmän, että silmän aikakäsitys olisi lineaarinen ja korvan ei, sillä silmä pystyy palaamaan ja tarkistamaan mutta korva ”elää muuttuvan kolmiulotteisen avaruuden keskipisteessä”. (Siltanen 2003, 223.) Crisell puolestaan hahmottaa, että esimerkiksi lehtitekstin viesti on olemassa tilassa (kontekstin voi nähdä yhdellä silmäyksellä), kun taas korva on kiinni ajassa (Crisell 1994, 5). Aikakäsityksen ero silmän ja korvan välillä on oleellinen, ja käsitan sen samaan tapaan kuin Crisell. Onhan korva ”alkukantainen” ja elää hetkessä – kuvittele, että takavasemmalta kuuluu pamaus! Ennen kuin huomaatkaan, katsot sinne takavasemmalle.

Radiossa *toinen* on läsnä, ihminen kaikkine huokauksineen ja maiskautuksineen puhuu ”juuri sinulle”. Kuulija myös kuvittelee puhujan puheen avulla, siksi esimerkiksi huokaileva puhetyyli voi ohjata mielikuvat tahattomasti ”väärille” urille. Kerronnasta voikin pudota paitsi kuultujen merkityssuhteiden vuoksi, myös siksi, että puheääni viittaa arbitraarisen merkityn lisäksi myös puhujaansa. Vaikka toimittaja näkee materiaalinsa (esimerkiksi ympäristön, jossa liikkuu), on käsikirjoittaessa oltava yhtenä korvana – puheen taustalle tallentunut sattumanvarainen taustääni saattaa saada tahattoman suuren kerronnallisen painoarvon. Ominaisuuden voi tietysti kääntää toisin päin: keskellä karua maisemaa laulaa eksoottinen häkkilintu, mutta kuulemme tarinan sademetsästä.

Crisell kokeekin, ettei korva kestä mitä tahansa. Esimerkiksi matka-aiheinen, läsnäoloa ympäristössään ilmentävä dokumentti sopii televisioon eikä radioon, ellei sitten kertoja visualisoi ympäristöä tarkasti sanojen avulla. (Crisell 2003, 8.)

Korvan dramaturgiaa artikkelissaan käsitellyt Siltanen ynnää, että ”korva kestää niin toistoa, toistamattomuutta, kerroksellisuutta, kaaosta, askeettista kerrontaa kuin jännitteen purkautumattomuutta silmää helpommin”. Tämä mahdollistaa radiodokumentille huomattavan ”ajallisen, paikallisen, semanttisen, dramaturgisen ja tyyllillisen liikkumavaran”. (Siltanen 2003, 224.) Silti kerronta ei ole vapaata. Ohjelma, jossa on toistoa ja kaaosta, saattaa herättää moniaistisia kuvia tai johdattaa kuulijansa ainoastaan ikävystymään. Korvallakin on oma kielioppinsa.

### 2.3.3 Radion kieli ja puhuttu kieli

Radion kieli jakaantuu kolmeen eri kategoriaan: puheeksi, musiikiksi ja ns. ääniksi (esim. Huhtamäki 1993, 83). Jakoa noudatti jo ensimmäisen suomenkielisen kurssikirjan ”massakommunikaatiovälineiden teoriasta” kirjoittanut Helge Miettunen jakaessaan äänet kolmeen pääluokkaan, eli sanoihin, musiikkiin ja hälyyn, joista jälkimmäisen tilalle jo silloin oli kotiutumassa sana ”tehoste” (Miettunen 1966, 46, 71). Edellä mainittujen lisäksi radio kertoo hiljaisuuden<sup>47</sup> avulla (esim. Crisell 1994, 52–53).

Vaikka ihmisäänen lisäksi muutkin äänet rakentavat tasa-arvoisina radiodokumentin kerrontaa, keskityn puheääneen. Syitä tähän on kaksi:

1. Ihmisääni on radiossa ensisijaista. Crisell esittääkin, että radion koodi on kielellinen<sup>48</sup> ja sanat sijoittavat kaikki muut radion koodit kontekstiinsa. Esimerkiksi musiikki voi selventää sanojen merkitystä, muttei paikannu ilman sanoja (Crisell 1994, 53–54). Myös Silvennoinen on todennut, että ihmisääni on tärkein efekteistä sekä tärkein instrumentti, jonka avulla rakennamme ihmisten välisiä yhteyksiä (Silvennoinen 1993, 15; Silvennoinen 1992, 11). Kun tarjolla on runsaasti erilaista ääni-informaatiota, keskitymme automaattisesti puheeseen ja sen sisältöön – niin herkkiä ihmiset ovat juuri ihmisäänelle (esim. Chion 1994, 6).
2. Reflektoin tekijäkokemustani toimittajana. Puheen suunnittelee, kerää ja käsikirjoittaa tavallisesti toimittaja, joka kerää myös muita kuin puheääniä. Äänikerronnan rakentaminen on kuitenkin usein äänitarkkailijan tai äänisuunnittelijan työtä. Näin on myös aineistoni dokumenteissa.

Mitä sitten tarkoittaa yllä mainitsemani käsitys siitä, että radion koodi on ensisijaisesti kielellinen? Sitä, että arbitraariset kielelliset merkit, puhutut äänet, ymmärretään tietyn kielen ja kulttuurin sisällä melko yksiselitteisesti, ja tämä on oleellista viestimessä, joka välittää merkityksiä ainoastaan korville. Muiden kuin puheäänten viittaussuhde on puolestaan epämääräinen. Esimerkiksi

---

<sup>47</sup> Radiodokumentin kerronnallisia hiljaisuuksia olen eritellyt kandidaatintutkielmassani *Hiljaisuuden suhteellisuus. Miten hiljaisuus ilmenee radiodokumentin äänikerronnassa*, tekijän hallussa.

<sup>48</sup> Crisell huomauttaa lähes 20 vuotta sitten ilmestyneessä kirjassaan, että radiopuheesta suuri osa on ensin käsikirjoitettu, jolloin puheen alkuperä onkin kirjallinen. Tarkastelemassani radiodokumentissa ei kyse ole tästä (Crisell 1994).

mustarastaan laulu kuvaa ikonisesti mustarastasta, mutta jos radiossa kuuluu sanoin motivoimatonta ritinää, ääni voi hämmentää tai tuntua turhalla hälyltä. Se voi merkitä riisimuroja, joita haastateltu ei ehtinytkään syödä ennen haastattelua, se voi kertoa taitamattomasta mikrofonin käytöstä tai vaikkapa ennakoida tunnelman pikaista vaihtumista paniikkiin, sillä lähellä palaa.

Puhuttunakaan kieli ei silti ole aina yksiselitteistä. Myös arbitraarisen merkin merkitys riippuu ympärille valituista tai valikoituneista kielellisistä merkeistä. Esimerkiksi *sää* liittyy samaan paradigmaan kuin *urheilu* ja *talous* sekä samaan kuin *mää* ja *nääs* – ja jälkimmäisessä puhuja tulee myös kertoneeksi, että on epämuodollinen ja kotoisin Tampereelta. Puhetapa tuottaa siis myös merkitystä. Tällaiset parakielelliset koodit kertovat esimerkiksi puhujan asemasta, suhtautumisesta kuulijaan, tunnetilasta ja persoonallisuudesta (Fiske 1998, 94). Toinen koodi<sup>49</sup>, joka tuottaa radiossa merkitystä, on prosodinen (emt., 93). Se liittyy sanojen painotukseen ja puheäänien korkeuteen. Esimerkiksi kirjainmerkkien jono voi kuulostaa yhtä hyvin kysymykseltä kuin toteamukseltakin. Tämä on oleellista, kun analysoin käsikirjoituksen rakennetta: parakielellisten ja prosodisten koodien tulkinta vaikuttaa kuuntelukokemukseeni. Kaiken tämän lisäksi radiodokumentin muut äänet vaikuttavat myös symbolisten merkkien merkitykseen, eli sama lause voi viitata eri asioihin, jos sen taustalla kuuluu uhkaava matala taajuus tai hyväntuulinen visertely. Vaikka keskityn analyysiluvussa 4 puhuttuun kieleen, merkityksiin vaikuttaa koko se ympäristö, johon merkki kuuluu. Kun siis tutkin korvalle kertomista, pidän ihmisääntä ensisijaisena, mutta en rajaa muita ääniä tutkimuksen ulkopuolelle.

## 2.4 Tutkimukselleni keskeiset rakennemallit ja radiofonia

### 2.4.1 Alussa oli Aristoteles

Tarinoita on kerrottu ihmiskunnan alusta asti. Juoneen puettuna uusikin asia säilyy helposti muistissa, joten tarinoiden avulla on siirretty tietoa sukupolvelta toiselle. Perinteisesti juonellisessa tarinassa on käytetty kaavaa, jossa päähenkilö haluaa jotakin, mutta kohtaa esteen. Hän kamppailee tai vaihtaa tahdonsuuntaansa. Lopulta tarina päättyy kliimaksiin. (Saksala 2008, 93, 96.)

---

<sup>49</sup> Nämä sanattoman puheen koodit liittyvät ihmiskehon koodeihin, joita Michael Argyle on listannut kymmenen. Radiokerrontaan liittyy näistä *läheisyys* (etäisyys mikrofonista, esim. hiljaa ja niin lähellä, että huulten pienet maiskaukukset kuuluvat) ja *keskustelusuunta* (suunta mikrofoniiin, esim. kääntyy pois päin mikrofonista). (ks. Fiske 1998, 91–94.)

Dramaturgia tarkoittaa teoksen rakenteen ja kerrontatavan luomista, oppia ohjelman rakenteesta. Draamallinen rakenne on puolestaan muoto, jossa on juoni<sup>50</sup> ja yksi tai useampi samaistuttava päähenkilö. Tällaisen aristoteelisen klassisen dramaturgian mukaan rakentuvassa tarinassa on aina selkeä alku, keskikohta konflikteineen ja draaman sulkeva loppu. Kyse on toiminnasta ennemmin kuin kertomisesta, joten henkilöiden teot paljastavat heidän luonteensa. Tapahtumien välinen yhteys on tiheä ja suljettu. (Esim. Aaltonen 2007, 47, 51–53; Herkman 2001, 95; Saksala 2008, 92, 100–101.)

Aristoteles (384–347 eaa.) kirjoittaa rakenteesta lähes lakimuotoisena: ”juoni on (...) sommiteltava draamalliseksi: yhden, kokonaisen ja loppuun suoritettun toiminnan ympärille, jolla on alku, keskikohta ja loppu, niin että se elävän organismin tavoin tuottaa oikean nautinnon (Aristoteles 1998, 63). Käsikirjoittaja Jouko Aaltosen mukaan tällainen klassisen draaman rakenne on myös ”tehokkain tapa välittää viesti” (Aaltonen 2007, 51).

Eheyttä korostavan klassisen dramaturgian mukaisen tarinan emotionaalinen kaava menee siis näin: samaistuminen, jännitys ja äkillinen jännityksestä vapautuminen. Toiminnan on oltava ”tiukan kausaalista” ja ”juonen on oltava looginen”, jotta mielihyvä olisi mahdollista. (Hiltunen 1999, 46, 54, 195.)

Vaikka dramaturgisia malleja on monia, niistä monet ovat jossain määrin variaatioita yhdestä ja samasta klassisesta mallista. Sen Karisto tiivistää vielä seuraavasti: viritys, kohtaaminen ja ratkaisu (Karisto & Leppänen 1997, 60). Kertomuksia pohditaankin usein siitä näkökulmasta, täyttävätkö ne ”aristoteelisen hyvän draaman vaatimukset” (ks. esim. Herkman 2001, 95). Näin rakentuva tarina on siis norminmukainen.

#### **2.4.2 Osista liimattu kollaasikerronta**

Olen valinnut sanaparin *kollaasikerronta* kuvaamaan aineistoani, joka rakentuu kerronnallista ketjuista ja muista äänistä. Siinä ei ole yhtä päähenkilöä, ei yhtä suljettua tarinaa<sup>51</sup> eikä myöskään

---

<sup>50</sup> Tarina viittaa siihen, mistä ohjelmassa on kysymys; juoni puolestaan tarinan muotoon, eli siihen, kuinka tarina kerrotaan (esim. Herkman 2001, 93).

<sup>51</sup> Tarinan ymmärrän väljästi, kuten Dokumenttiryhmissä on tapana – *Todellisia tarinoita* -ohjelmapaikalle mahtuu monenmuotoista kerrontaa, myös kollaasikerronnaksi kutsumaani.



useampaa erillistä juonta, joita dokumentissa solmittaisiin yhteen esimerkiksi kertojan avulla. Juonella viitaan jatkuvaan, yhtenäiseen toimintaan; kertojalla taas selittävään kertojaääneen, joka voi olla myös ohjelman päähenkilö. Kollaasikerronnassa henkilöt puhuvat vapaasti tietyistä teemoista. Tätä puhetta liitetään<sup>52</sup> yhteen radion dokumenttiohjelmaksi.

Radiokerronnasta kirjoittanut John Herbert käyttää tässä yhteydessä käsitettä *tajunnanvirta*. Hän on mieltynyt kyseiseen kerrontatekniikkaan, mutta pitää sitä vaikeana ja työläänä. Äänityksiä tarvitaan Herbertin käsityksen mukaan vähintään viisi ja hyvinkin kolmetoista kertaa niin paljon kuin valmiissa ohjelmassa käytetään. Määrä johtuu siitä, ettei ohjelma noudata käsikirjoittajan suunnitelmaa, sillä tarina kokonaisuudessaan tulee kerrotuksi henkilöiden vapaassa puheessa. Lisäksi ohjelman henkilöiden on opittava luottamaan toimittajaan ennen kuin he alkavat puhua vapaasti. Äänityksistä toimittaja etsii ne kaikkein kiinnostavimmat katkelmat ja muodostaa rakenteen leikkaamalla ihmisen vapaata puhetta toiseen. (Herbert 1976, 65, 67–68.)

Itse pidän tätä paljon käytettyä tajunnanvirran käsitettä kuitenkin epämääräisenä tässä yhteydessä. Kun henkilö puhuu sisäisen maailmansa ajatuksista, ei kyseessä ole mielestäni tajunnanvirta, vaan sitä järjestäytyneempi *sisäinen monologi*.

Jouko Aaltonen on päätenyt käyttämään kyseisen kaltaisesta muodosta nimitystä *vapaa assosiaatio*. Ajassa ja paikassa liikutaan vapaasti – kuvat tai jaksot muistuttavat muistin tai unen logiikkaa. Tällaisen teoksen käsikirjoittaminen muistuttaa runon kirjoittamista ja sopii Aaltosen mielestä ihmisen sisäisen maailman kuvaamiseen. Muodon riskinä on, ettei teosta ymmärretä (mitä hän ei aina pidä vaarallisena) eikä se herätä muistoja tai elämyksiä (mikä sen sijaan on aina vaarallista). (Aaltonen 2007, 80.)

Kokeilevana radiotoimittajana tunnettu Kirsti Penttinen puolestaan jakaa radion dokumenttiohjelmat radiodokumentteihin, radiofeatureihin ja *kollaaseihin*. Näistä viimeksi mainitut ovat dokumentteja, joissa ei käytetä juontavaa tai selittävää puhetta, vaan kokoamisen tekniikkaa voi kutsua päälleliimaamiseksi. Täsmällisesti sanottuna Penttinen tarkoittaa kollaasilla ”monenlaisten, toisistaan näennäisesti riippumattomien osasten yhdistelemistä niin, että luotu kokonaisuus välittää halutun viestin” (Penttinen 1986, 41).

---

<sup>52</sup> Tekniikka on syntynyt 1900-luvun alussa kuvataiteessa, kun kubistit alkoivat liimata yhteen teokseen moniaineksista materiaalia.

Kollaasiin olen liittänyt *kerronnan*. Kerronnallista tekstiä, kertomusta, luonnehditaan usein ”toisiinsa liittyvien tapahtumien jatkumon kuvaukseksi”, jonka peruselementtejä ovat tapahtumien lisäksi niissä esiintyvät henkilöhahmot ja temaattisesti yhdistävä tarina tai juoni, johon tapahtumat sijoittuvat aika-akselilla (esim. Herkman 2001, 87–88). Vaikka kollaasikerronnassa kertomukset eivät liity yhteen esimerkiksi juonen perusteella, miellän kokonaisuuden kuitenkin kerronnalliseksi, sillä kollaasin palat sijaitsevat peräkkäin samanlaisuuksien ja eroavaisuuksien vuoksi – juuri näitä analysoin luvussa 4.1. Kollaasi voi toki olla kokeilevaa ääni-ilmaisua, ei-kerronnallinen teksti, mutta silloin se ei ole tarkoittamassani mielessä kollaasikerrontaa<sup>53</sup>. Radiodokumentissa kerrotaan aina korvalle<sup>54</sup> jotakin, ihminen puhuu ihmiselle. Radiodokumentti on siis *kerrontaa* muodostaan riippumatta.

Kollaasikerronta eroaa oleellisesti klassisesta draaman mallista, sillä kollaasikerronnaksi kutsumani muodon peruskategoriana ei ole kehitys vaan rinnakkaiselo ja vuorovaikutus. Tämä tarkoittaa sitä, että puheet eivät liity toisiinsa juonen tai kokonaisen ja loppuun suoritettun toiminnan perusteella – tällainen olisi esimerkiksi dokumentti, jonka alussa aletaan leipoa leipää ja lopussa leipä otetaan uunista. Kollaasikerronta muodostaa kyllä kokonaisuuden, mutta se ei välttämättä ole suljettu eikä ehyt. Kerrontamuotoa leimaakin samanaikaisuus enemmän kuin lineaarinen logiikka: kollaasissa maailma hahmottuu siis enemmän tilassa<sup>55</sup> kuin ajassa. On silti huomattava, että radiosta lähetettävä ohjelma etenee ajassa: se lähetetään tiettyyn aikaan ja ohjelmalla on kestoensa. Aineistoni kollaasikerronnan ja draaman kaaren suhdetta tarkastelen luvussa 4.2.

Kollaasiin liittyy läheisesti semiootikko Claude Levi-Straussin käsite *bricolage*<sup>56</sup>, joka on tekniikkana tunnettu etenkin kuvataiteessa. Siinä käytetään käsillä olevia toisten tekstejä ja muodostetaan niistä uusi kokonaisuus (Chandler 2007, 203). Chandler liittää *bricolagen* intertekstuaalisuuteen, mikä viittaa puolestaan tekstien välisiin suhteisiin (ks. lisää emt., 224,

---

<sup>53</sup> Joku voisi nähdä tämän toisinkin. Kollaasikerrontaa voisi kutsua esimerkiksi assosiativiseksi tai kategoriseksi ei-kerronnalliseksi ohjelmaksi. Edellä mainitussa merkitystä tuotetaan luomalla mielikuvia yhteenleikattujen asioiden välille, jälkimmäisessä voitaisiin kuvata esimerkiksi yksinäisyyden luonnetta asettamalla eri näkökulmista aihetta avaavia puheita ja muita ääniä peräkkäin. (Ks. Herkman 2001, 136.)

<sup>54</sup> Mielenkiintoinen näkökulma radiokerrontaan on kyllä se, että ei-kerronnalliseksi *elokuvaksi* voidaan kutsua sellaista elokuvaa, jonka päämääränä on tuottaa mielikuvia ja attraktioita (Herkman 2001, 135). Itse taas käsitän, että radiofonisessa kerronnassa on nimenomaan kyse mielikuvien ja attraktioiden tuottamisesta.

<sup>55</sup> Ylen Hannu Karisto puhuukin *tiladokumentista*. Hän jakaa dokumentit kahteen ryhmään: tarinoiksi ja tiloiksi. (Esim. Ylen Dokumenttiryhmän kuuntelupäivät 2005 ja 2012.)

<sup>56</sup> Tälle nikkaroimiseen viittaavalle ranskankieliselle termille ei ole suomennosta.

230–231). Intertekstuaalisuuden käsite taas on lähellä polyfonian ajatusta, kuten mainitsin luvussa 2.2.3. Liitän samaan joukkoon kollaasikerronnan, jolla tarkoitan paljolti samaa kuin Bahtin ”tietyin varauksin polyfonisella” muodolla (ks. luku 2.2.3). Esimerkiksi dokumentin dialoginen käsikirjoitusprosessi voi tuottaa jossain määrin polyfonisen teoksen tai kollaasin. Muotona kollaasikerronta syntyy, kun asetetaan puhetta peräkkäin ja vastakkain – eli bahtinlaisittain sanojen dialogissa. Polyfonisen kertomuksen ytimessä onkin itse dialogi, joka tapahtuu ihmisten välillä (Bahtin 1991, 68). Tällainen teksti, jossa kaikki suuntautuu kohti itsenäisten äänten vuorovaikutusta, ei voi olla juonellinen, sillä juonellinen dialogi loppuu, kun tapahtuma tai juoni loppuu. Juoni ei siis rajoita tekijän tarinaa, ei polyfonisessa teoksessa eikä kollaasikerronnassa.

Juonen sijaan kollaasikerronnassa (kuten myös dialogisuudessa) on kyse äänten vuorovaikutuksesta, eli siitä, että repliikit leikkaavat toisiaan tai sointuvat yhteen. Toimittajan työnä on jäsentää näitä monia ja erilaisia ääniä. Toimittaja voi esimerkiksi ohjata puhetta tiettyjen teemojen perusteella ja jäsentää teemoittain jo keräämäänsä materiaalia. Juuri näin toimii myös dialogisuuteen pyrkivä tekijä (ks. emt., 378).

Polyfonisessa rakenteessa on kuitenkin sellaisia piirteitä, joiden vuoksi olen epävarma siitä, voiko radiodokumentti olla koskaan läpensä dialoginen ja siten rakenteeltaan polyfoninen (ks. luvut 3.2.1 ja 5.3). Radiodokumentin polyfonisuus olisikin kiinnostava – mutta toinen – tutkimuksen aihe. Päädyinkin puhumaan kollaasikerronnasta *polyfonisesti rakentuvan dokumentin* sijaan. Kollaasin voi sanana ymmärtää arkikielen perusteella. Lisäksi tätä käsitettä on jo käytetty radion dokumenttiohjelmien yhteydessä, kuten aiemmin kerroin.

### 2.4.3 Radiodokumentin rakenteen suhde normiin

Jotta voi poiketa tietoisesti radiodokumentin normista, on tunnettava tavanomainen tapa rakentaa radiodokumentti. Ei voi väittää, että olisi olemassa norminmukaista radiodokumenttia, mutta tavallista on rakentaa kompositio draaman kaaren mukaan eteneväksi tarinaksi<sup>57</sup>. Usein radiodokumentti muistuttaa klassista satua, jossa on vihollisia, auttajia, vastavoimia ja erilaisia rooleja, joihin kuuntelija voi eläytyä tai joita hän voi vastustaa (Karisto & Leppänen 1997, 26).

---

<sup>57</sup> Myös dramaturgian malleja esiteltäessä tämä malli esitellään ensimmäisenä tai jopa ainoana, kuten äänikerronnan ja äänitekniikan erikoissivuston Äänipään artikkelissa *Perinteisen radio-ohjelman, erityisesti dokumentin työprosessi: ideasta valmiiksi ohjelmaksi* luvussa *Dramaturgian malleja* (Äänipää 2012). Hannu Kariston mukaan ”journalistinen ote vie ohjelmaa perinteisempään suuntaan, myös lineaariseen” (sähköpostikeskustelu 14.2.2013).

Tarina tai juoni voidaan kertoa kertojan ryhdittämänä<sup>58</sup>. Arthur Asa Berger toteaaakin kertojan olevan dokumenttiohjelmassa tärkeä jatkuvuuden kannalta, sillä kertoja helpottaa jatkuvuuden luomisessa ja ohjelman siirtymissä (Berger 1990, 50). Suomalaisesta radiodokumentista kirjoittanut Pertti Salomaa jatkaa, että dokumentaarisessa ohjelmassa ”toimittaja tekee sidonnat, juontaa, erittelee ja kuvailee” (Salomaa 1989, 33). Vaikka Suomessa suhtaudutaan tähän ”sääntöön” väljästi, esimerkiksi Saksassa on tavatonta, jos ohjelmasta puuttuu selkeä kertoja, opas (Dokumenttiryhmän kuuntelupäivät 2005 ja 2012). Sama päinvastoin: mikä hämmentää kuuntelukokemusta Suomessa, ei välttämättä tee sitä muualla.

Normista poikkeaminen edellyttää tietoisien valinnan tekemistä. Siksi poikkeamaan sisältyy merkitys. Tämä tarkoittaa esimerkiksi sitä, että ohjelma, joka rakentuu irrallisista katkelmista (ts. fragmenttidramaturgia), voi merkitä ajan sirpaleisuutta tai vaikkapa päähenkilön mielen hajoamista. Polyfoninen tarina poikkeaa täysin monologisesta tarinasta, jossa on juoni, yksi idea ja usein kuvailua ja kertoja – samalla tavalla kollaasikerronta poikkeaa aristoteelisesta mallista. Bahtinin mukaan polyfonisen teoksen rakenteen merkitys on norminmukaisen monologisen muodon rikkominen (Bahtin 1991, 22). Itse lähdin tekemään radiodokumenttia *toisin*. Tällä tarkoitan, että valitsin aiheen, joka ei rakentuisi yhdeksi aristoteeliseksi kaareksi. Poikkeamaan sisältyy myös riski. Bahtinin mukaan onkin mahdollista, että polyfoninen muoto koetaan kaaoksena, ”erilaatuisten aineiden ja yhteensopimattomien muotoperiaatteiden” koosteena (emt., 22).

Semiootikoista etenkin Juri Lotmania kiinnostaa normien rikkominen<sup>59</sup>. Lotman kuitenkin toteaa, etteivät normit ja niiden rikkominen ole pysyvästi vastakohtaisia: ”ne vaihtavat alati paikkaa” (Lotman 1989, 160). Jatkumon toisessa päässä on siis normi, toisessa poikkeama. Ne eivät ole eri kategorioita, vaan niiden välinen raja siirtyy jatkuvasti ja ajan mittaan toisto tekee poikkeavasta normaalia (Fiske 1998, 132–133). Teksti voi myös synnyttää oman norminsa, ja toimia sisäisessä johdonmukaisuudessaan. Jyri Vuorinen toteaaakin, että on kiinnitettävä huomiota myös siihen

---

<sup>58</sup> Jouko Aaltosen mukaan etenkin perinteisessä argumentoivassa dokumenttielokuvassa selostustekstin käyttäminen on ”ilmeinen kerronnan keino”, jonka avulla tekijä kertoo katsojalle, mistä on kyse (Aaltonen 2006, 224). Koska jopa neutraali, kerronnan ulkopuolelta tuleva spiikki on edelleen suosittu dokumenttielokuvassa (emt. 226), ei minua yllätä se, että keino on käytetty myös radiodokumentin kerronnassa, joka operoi ”pelkästään” äänillä. Sitä, kuinka usein suomalaisessa radiodokumentissa käytetään kertojaaäntä, ei tietääkseni ole tutkittu.

<sup>59</sup> Bahtiniin perehtynyt Pekka Pesonen ajattelee, että normit ja poikkeamat ovat tekstin rakenteen olennaisin asia. Pesosen mukaan polyfonisen tekstin liike syntyy, kun erilaiset arvot, normit ja odotukset taistelevat vastaanottajan ja tekstin välillä. Myös henkilöhahmojen välinen vuorovaikutus on sekä Bahtinin että Lotmanin mukaan keskeistä, sillä juuri vastakkaiset näkökulmat luovat moniäänisen struktuurin. (Pesonen 1991, 38–39.)

tapaan, jolla poikkeamat saadaan ”pelaamaan yhteen” (Vuorinen 1997, 198). Näin käy, kun kerronta, joka aluksi tuntuu vaikkapa ärsyttävän hajanaiselta, muuttuu vähitellen mielekkääksi. Tällainen kuitenkin edellyttää, että kuulija voi luottaa kuulemaansa: jos äänitetty materiaali esimerkiksi on säröllä, en ole taipuvainen olettamaan, että poikkeava kerronta rakentuisi lopulta oivaltavaksi.

Olen tässä luvussa 2.4 esittänyt rakennemalleja dikotomioina: klassinen aristoteelinen rakenne – kokeellinen kollaasikerronta, monologinen – dialoginen, tarina – tila. Kuitenkin rakennemalleja on runsaasti, eikä ohjelma välttämättä noudata yksiselitteisesti tiettyä kaavaa. Rakenteen voi lainata vaikka musiikista, matematiikasta tai rakentaa ohjelman etsimismotiivin ympärille. Lisäksi ”ohjelma tai elokuvan materiaali sisältää potentiaalisesti oman rakenteensa” (Aaltonen 2007, 102).

#### **2.4.4 Radiodokumentin rakenteen suhde radiofonisuuteen**

Lineaarinen draamallinen malli on suosittu, mutta ei välttämättä kaikkein radiofonisin vaihtoehto radiodokumentin rakenteeksi. Radion dokumenttiohjelman ihanteellista aineistoa ovat nimittäin myös unet, muistot, fantasiat ja muut sisäistä maailmaa kuvaavat aiheet. Tämä johtuu siitä, että monitasoinen ja juonen rikkova kertomusmuoto sopii korvalle (ks. luku 2.3.2) ja siitä, että onnistunut muoto vastaa ohjelman sisältöä. Tiladokumenteista puhuvan Hannu Kariston mukaan esimerkiksi syklisesti etenevä tarina, joka kierros kierrokselta varioi samoja tapahtumia, voisi olla esimerkki muodosta, joka toteuttaa radion muistamiseen tai unennäkemiseen liittyviä ominaisuuksia (ks. Karisto & Leppänen 1997, 35). Radiodokumentin tekemistä käsittelevässä kirjassa *Todellisia tarinoita* sanotaankin, että ”korva ja kuuloaisti liittyvät ajatusten monimutkaisuuteen, johonkin salattuun, jopa runolliseen maailmaan mielessämme” ja edelleen maailmaan, ”jonka säännöt eivät ole eepisen tarinan sääntöjä” (emt., 14). Juuri radiodokumenttiin sopivaa rakennetta Karisto kuvaa myös polkuna, jota kulkiessa avataan ikkunoita. Ne ”tuovat eriväristä valaistusta koko ajan etenevään pääasiaan” – ja vaikka välillä poikettaisiin reitiltä, palataan polulle ja jatketaan matkaa<sup>60</sup>. (Emt., 59; Ylen Dokumenttiryhmän kuuntelupäivät 2012.)

---

<sup>60</sup> Teemojen avulla etenevään muotoon liittyy dokumenttielokuvissa suosittu esseemuoto. Esseessä asiat ja jaksot liitetään toisiinsa niiden merkityksen ja loogisen yhteyden takia. Aihe on ensisijainen ja sitä lähestytään tilallisesti, kronologisesti tai tyyppillisimmin älyllisesti. Dokumenttielokuvissa niin ikään suosittu eepinen muoto perustuu kuvailuun, ja kertojalla onkin usein näkyvä rooli. Eepisessä muodossa kerrotaan useita tarinoita, jotka välillä kohtaavat yhteisen teeman sitomina. (Aaltonen 2007, 75, 79, 81, 95.)

Myös radioateljeen tuottaja Harri Huhtamäki on pohtinut radiofonista rakennetta. Hän päätyy toteamaan hieman kryptisesti, että itse asiassa ”akustinen rihmasto mielen rihmastona on vastarintaa kertomusmuodolle” (Huhtamäki 1993, 34). Ymmärrän hänen tarkoittavan, että korvalle sopivin kerronta vastustaa yksi-ideaista, suljettua kertomusmuotoa. Ajatukseen on luontevaa vetää mukaan idea bahtinilaisesta polyfonisesta teoksesta, joka on luonteeltaan norminvastainen (ks. luku 2.2.3), ja edelleen aineistoni, jota kutsun tässä kollaasikerronnaksi. Niinpä oletankin, että aineistoni avaaminen on kiinnostavaa erityisesti radiofonisuuden näkökulmasta.

### 3 SYVENTÄMINEN eli aineistoni käsikirjoitusprosessi

Seuraavaksi syvennyn siihen, kuinka kollaasimuotoista radiodokumenttia voi toimittaa. Avaan aineistoni käsikirjoittamista reflektoimalla omaa tekijäkokemustani eli tarkastelen käsikirjoittamista prosessin näkökulmasta. Käsikirjoituksen tekoprosessin valinnat eivät ole syntyneet tyhjästä; ne heijastelevat radiodokumentin käsikirjoittamiseen liittyviä ammatillisia käytäntöjä.

Yrittäessäni löytää aiheen näköistä muotoa, joka tässä tapauksessa ei tarkoittanut oppimaani draamallista mallia, kirjasin ajatuksiani pitkin matkaa. Näin voin nyt katsoa prosessia etäältä.

Käytännön tekoprosessia tarkastelen radiofonisuuden näkökulmasta. Ajattelen, että toimittajan pyrkimys dialogisuuteen vaikuttaa esimerkiksi puheäänien aitouteen, käsikirjoituksen kompositioon ja ehkä myös siihen, herättääkö ohjelma kuulijan omia assosiaatioita ja kuvia. Tämä kaikki on oleellista juuri radiossa, jonka voima ja heikkous on siinä, että radio viestii ”vain” korvalle. Vaikka toimittajalla on viimekätinen valta, ja henkilöt valottavat toisiaan tai aihetta nähdäkseni aina ohjelman toimittajan kautta, voi hän mielestäni pyrkiä dialogiseen suhteeseen niin aiheensa, henkilöittensä kuin materiaalinsakin kanssa.

Tuon Mihail Bahtinin dialogisuutta käsittelevän teorian<sup>61</sup> käsikirjoittamisprosessini rinnalle. Bahtinilainen polyfoninen muoto ei kuitenkaan ole tiettyjen listattavissa olevien teknisten keinojen summa. Bahtin on nimittäin irtisanoutunut venäläisen formalismin muodon käsitteestä, sillä hänestä muoto on sisällön ilmentäjä eikä koskaan pelkkä materiaalin järjestäytymisen tapa (Bahtin 1979, 17, 77; Steinby 2009, 184–185). Käsikirjoittaessani en pyrkinyt bahtinilaiseen dialogisuuteen, vaikka työskentelytapani melko hyvin ”Aristoteleen varjon hajottajan” ideoihin istuvatkin. En siis yritä vastata siihen, millaisilla keinoilla voisi syntyä polyfoninen dokumentti. Sen sijaan ajattelen, että juuri dialogisuuden ja polyfonisuuden käsitteet voivat tuoda jotain lisää kollaasimuotoisen radiodokumentin käsikirjoittamisprosessiin (ks. luku 2.4.2). Lyhyesti sanottuna jäsenän tekoprosessia Bahtinin avulla sekä oman ammatillisen kehittymiseni että radiodokumentin kehittämispyrkimyksen takia.

---

<sup>61</sup> Aiheenkäsittelyyni vaikuttaa se, että olen tutustunut Bahtiniin sen jälkeen, kun olen toimittanut aineistona käyttämäni dokumentit.

Tässä luvussa jaan käsikirjoituksen tekoprosessin käytännönläheisesti kolmeen vaiheeseen. Ensimmäisessä alaluvussa 3.1 kerron aiheen rakentumisesta ja materiaalin keräämisestä. Taustatyö ja materiaalin hankinta liittyvät kiinteästi ideointiin, sillä materiaali myös suuntaa aihetta. Kun äänet on kerätty, esittelen luvussa 3.2 kaksi menetelmää: ensimmäinen liittyy käytäntöön, jonka avulla toimittajana kokosin ohjelmat. Toinen liittyy tähän tutkimukseen, jossa haluan selvittää aineistoni sisäistä logiikkaa ja päästä näin käsiksi radion kielen yhdistelysääntöihin. Lopuksi annan luvussa 3.3 sysäyksen ohjelmatyypin rakenteen tutkimukselle, eli jäsenän palautteen avulla, kuinka äänet yhdistyivät valmiiksi käsikirjoitukseksi kuuntelutilanteessa.

### **3.1 Näin syntyi materiaali: idea ja äänitykset**

#### **3.1.1 Aihe muotoutuu ja aiheen muoto**

Alussa oli uteliaisuus. Olin kuullut useita eri-ikäisiä ihmisiä, joilla oli yhteys sotaan. Sota tiedettiin hirveäksi, mutta riippumatta siitä, oliko puhuja veteraani vai ensimmäistä pyssyään kinuava lapsi, sodasta unelmoitiin. Ensimmäinen kysymykseni olikin, mistä tällaiset sotaleikit, fantasiat, johtuvat? Miltä kuulostaisi maailma, jossa sota on unelma? Pian käänsin ajatuksiani menneistä sodista ilmastonmuutokseen eli tulevaan uhkaan.

Radiodokumentit ovat henkilökohtaisia. Tämä johtuu niiden subjektiivisesta luonteesta: aihe lähtee itsestä. Radiodokumentin voikin sanoa alkavan toimittajan havainnosta ja sen synnyttämistä mielikuvista ja innostuksesta (Karisto & Leppänen 1997, 40). Toimittaja ei ole kuitenkaan ole ideoidensa vaan aistiensa varassa – lisäksi hänen on etsittävä faktat. Journalistinen pohjatyö on samansuuntainen kuin esimerkiksi reportaasia tekevällä toimittajalla, mutta kun perustiedot on kerätty, toimittaja muodostaa aiheesta oman tulkintansa: mitä hän haluaa työllä sanoa?

Kuulemani puheet, lukemani kirjat ja lehtijutut alkoivat keskustella minussa: toisistaan tietämättömien henkilöiden näkökulmat yhdistyivät mielessäni ääniksi, jotka puhuivat samasta, minuakin askarruttavasta aiheesta. Lähdin käymään tätä keskustelua niin, että mukanani oli mikrofoni. Ohjelmien aiheet tarkentuivat tavatessani haastateltavia.

Maaliskuussa 2005 suunnittelin aineistoni ensimmäistä ohjelmaa eli *Hukkuvaa maata* muistikirjaani näin: ”Ohjelman työnimenä on Katastrofin fantasia. Haluan luoda maailman, jossa sota, katastrofi



on ihana uni. Teemana on yksinäisyys. Yksinäisyys on siirretty tavaraan, ja materia lopulta aiheuttaa sodan ja luonnontuhon. Katastrofi yhdistää vieraantuneet yksilöt ja sukupolven yhdeksi. Jos tässä hetkessä ei joudu kamppailemaan, voi katastrofin olemassaolo olla totta unessa. Siellä se herättää tunteen, että olen elossa, minä elän.”

*Hukkuva maa* alkoi yliopiston syventävällä radiodokumenttikurssilla. Sen sijaan *Lennä, lennä lintu* sai alkunsa tuottajan tilauksesta<sup>62</sup>. *Hukkuva maa* oli päätetty lähettää *Todellisissa tarinoissa*, ja samalle ohjelmapaikalle tarvittiin toinen dokumentti, joka muodoltaan ja tunnelmaltaan joko liittyisi edelliseen tai olisi sen kanssa riittävän erilainen. Kun *Hukkuvaa maata* oli koekuunneltu dokumenttikurssilla, monen mieleen kuului jääneen erityisesti varis, joka tuijotti naista risteyksessä. Päätin, että tämä lintu voisi yhdistää edeltävän ohjelman seuraavaan, ikään kuin lentää ohjelmasta toiseen. Kohdassa naisääni, Elina, puhuu näin:

Tää mun läheinen ystäväni, joka on kuollut, on ollut tunne, että et hän on jossain linnun hahmossa lähestynyt mua. Että kun mulla oli hänen autonsa, josta hän ei tykännyt yhtään, että mä ajoin sillä, niin yhtäkkiä tulee lintu siihen tielle eteen vilkkaassa risteyksessä keskellä kaupunkia, eikä päästä mua millään eteenpäin. Mä aattelin, että mun täytyis kyllä soittaa poliisille, oliskohan se ollut joku varis tai harakka tai joku tämmönen. Se oli koko ajan siinä ja tuijotti tuijotti mua, eikä päästä mua siitä risteyksestä millään ja mä aattelin, että se on jotenkin vioittunut se lintu. Kuinka ollakaan, se meni siihen keskelle risteystä ja kohos aivan viivasuoraan kohti taivasta, yllättäen yhtäkkiä.

Kirjoitin heinäkuussa 2005 tuottajalle sähköpostia, missä ihmettelin lintuihin liittyvää ajan ylittävää myyttisyyttä. Kerroin voimakkaista lintukokemuksista, joita ihmiset olivat kertoneet minulle isäni kuoleman jälkeen. Kerroin myös lukeneeni Tunturi-Lapin kesälehdessä Nulituisen shamaanista, joka muuttuu ylisiin mennessään kotkaksi. Temaattinen ajatukseni oli jälleen yksinäisyydessä. Ihmettelin, miksi juuri linnut palaavat tänne kuolleina omaisina. Suunnittelin, että ohjelma jatkaisi *Hukkuvan maan* johtoajatusta ”ei tästä maailmasta voi pakoon päästä”. Tämä liittyisi ohjelman muotoon maasta irtautuvina siivekkäinä, jotka kuljettaisivat kertomusta.

Muotoa mietin siis jo ohjelmia suunnitellessani. *Hukkuvan maan* ideoinnissa lähdin tajunnanvirrasta<sup>63</sup>, sillä ajattelin, että tällaisella tekniikalla on yhteys ohjelmien aiheeseen, ihmisen yksinäisyyteen oman mielen vankina. Jokainen subjekti tuo vapaasti esiin mielipiteensä ja puhuu

---

<sup>62</sup> Työstin ohjelmaa noin kuukauden syys–lokakuussa 2005.

<sup>63</sup> Käytin ohjelmia suunnitellessani termiä *tajunnanvirta*, mutta myöhemmin päädyin puhumaan tajunnanvirtaa jäsentyneemmästä kollaasikerronnasta. Siinä rakennan kudosta tajunnan tapahtumista, jotka ovat ohjelmahenkilöiden sisäistä monologia. (Ks. luku 2.4.2.)

omaa virtaansa, jotka yhdistän toimittajana kokonaisuudeksi. Yksinäisyydestä voi päästä irti unelmien tasolla, puheen yhtyessä toisten sanoihin. Unelmoidessaan henkilöni ikään kuin laulavat samasta teemasta toisistaan tietämättä. Yhdenkään ei ollut määrä nousta päähenkilöksi, enkä ollut kertomassa päättyvää tarinaa. Nyt jälkikäteen osaan huomata, että lähtökohtani<sup>64</sup> ohjelmien suunnitteluun liittyi Bahtinin ajatuksiin polyfonisesta muodosta, ohjelmasta *tilana*. Polyfoninen idea syntyy nimittäin dialogissa muiden ihmisten kanssa: henkilö kantaa maailmaansa ja ideologiaansa sanassaan, ja persoonalliseen elämään liittyvästä lauseesta tulee ”aito ajatus, idea, vain elävässä kontaktissa vieraisiin ajatuksiin, jotka ovat ruumiillistuneet vieraassa äänessä” (Bahtin 1991, 119, 132). Omat aiheeni syntyivät, kun kuulemani sanat, puheet, alkoivat käydä päänsisäistä keskustelua ja yhtyivät minun ”omiin” sanoihini. Niitä oli osin mahdoton erottaa toisistaan. Mielestäni henkilöt vaikuttavatkin kollaasimuotoisen ohjelmaidean syntyyn, vaikka dokumentin aiheet olisivat henkilökohtaisia.

Ajattelen, että myös aihe sinällään voi olla jossain määrin polyfoninen. Bahtin kirjoittaa, että ”unet, haaveilu ja mielipuolisuus rikkovat ihmisen ja hänen kohtalonsa eppisen ja traagisen eheyden” eli ihminen menettää lopullisuutensa ja lakkaa käymästä yksiin itsensä kanssa (Bahtin 1991, 172).

*Hukkuva maa* ja *Lennä, lennä lintu* käsittelevät molemmat ihmisten epätavallisia moraalipsyykkisiä olotiloja. Kummassakin aihe on myyttinen ja ohjelmassa risteilevät henkilöiden unelmat, päänsisäiset tilat. Ensimmäisen näkökulma on materiaalinen, toisen enemmän henkinen: *Hukkuva maa* puhuu katastrofifantasioiden avulla siitä, mitä on, kun luonto loppuu. *Lennä, lennä linnussa* on kyse lentävistä hengistä, linnuista: yksinäisyys johtaa irtaantumaaan itsestään.

Aiheen suunnittelun päätän kollaasitekniikkaakin käsitelleen Kirsti Penttisen näkemykseen. Hän listaa dokumenttiohjelman onnistumisen edellytykset seuraavasti:

1. kyllin mittava aihe, jotta se kestää suurella ääninäyttämöllä
2. järkevä ennakkotyö ja aineksen huolellinen valikointi
3. tekninen puhtaus, joka antaa työlle vaivattomuuden tunnun.

---

<sup>64</sup> Lähtökohta työprosessiin oli dialoginen, mutta kuitenkin komposition näkökulmasta lopputuloksesta tuli yksinäinen. Tämä liittyy ohjelmien aiheeseen, yksinäisyyteen. Yksinäisessä tekstissä henkilöhahmot ovat rinnakkain samassa objektiivisessa maailmassa, eivät tiedä toisistaan, eivät heijastu toisiinsa, eivät kuule toisiaan eivätkä vastaa toisilleen.

Lisäksi hän toteaa, että ”[t]aito jäsentää ääniä tilanne- ja tapahtumakuviksi tai kohtaauksiksi on ohjelmatekijälle yhtä tärkeä kuin kielen keinojen hallinta”. (Penttinen 1986, 41.) Toimittajan onkin jäsennettävä aihettaan ja materiaalia ääninä, korvan logiikalla – tavallaan silmät kiinni.

### 3.1.2 Haastattelusta kohtaamiseen

Kollaasikerronnassa ohjelma on kokonaan henkilöiden puheen varassa. Ei riitä, että puhetapa on selkeä<sup>65</sup>; onnistunut radiopuhe on myös elävää ja vivahteikasta. Mielestäni mielikuvien radiossa pätee edelleen Miettusen toteamus, jonka mukaan erityisen tehokas on ”[e]lämys, joka nousee intiimistä ja tuoreesta vaikutelmasta, puhuttelusta ja joka eletään henkilökohtaisena” (Miettunen 1966, 50). Radiokuunnelmia kirjoittanut Juha Siltanen puolestaan kuvailee puheäänien konnotaatioita ja huomauttaa, että ”’neutraali kertoja’ näyttäytyy joko hulluna tai kuolleena” (Siltanen 2003, 232). Sen sijaan ihmisen aito läsnäolo radiossa todistaa, että se, mistä hän puhuu, on merkityksellistä – ja mitä vetoavampaa tämä läsnäolo on, sitä enemmän kuulija unohtaa, että läsnäolo on radion välittämää (Nyre 2003, 27). Hyvä, aito puhetapa on siis dokumentin keskeisimpiä elementtejä. Mutta miten pyrin tallentamaan sellaista?

Yksi keino aidon läsnäolon välittämiseen dokumenttiohjelmassa on – kohtuullisissa määrin – huokausten, maiskautusten, yskäisyjen ja puheen taukojen säilyttäminen. Ääni- ja mediataiteilija Simo Alitalon mukaan puhujan ruumiillistaminen tekee välineestä eroottisen, mitä hän vertaa television katseluun liittyvään tirkistelynhaluun ja katsomisen tuottamaan mielihyvään. Ruumiillisuuden lisäämisen hän näkee myös keinona lisätä radion suosiota. (Alitalo 1993, 96–97.) Ruumiillisuus kuuluukin erityisesti radiokerrontaan, sillä kuuloaistiin ja kuulemiseen liittyvät elämän perusasiat, ”kuten halu selvittää vaaratilanteesta hengissä, kuoleman pelko, seksuaalinen himo, turvallisuuden kaipuu ja yhteisyyden tunteen hakeminen” (Karisto & Leppänen 1997, 14).

Ruumiillisuuden huomioiminen ei tietenkään riitä, sillä dokumenttien henkilöiden kanssa käymäni dialogi rakentaa sen tarinan, mitä ohjelmassa lopulta kuullaan tai ei kuulla. Lähtökohtanani aitoon puhetapaan oli, että en asettanut henkilöäni niinkään kysymysteni kohteeksi, vaan pyrin

---

<sup>65</sup> Maarit Valo on eritellyt tutkimuksessaan radiopuheesta syntyviä äänivaikutelmia. Hänen mukaansa kuulijoilla on vahvat ennako-odotukset valtakunnanradion puheäänestä. Prototyypin mukainen ääni arvioitiin hyväksi ja sen vastainen vastaavasti huonoksi. ”Prototyyppeä edustaa tuttu, äänipiirteiltään totuttu, muodollinen, konventionaalinen tiedotusten luenta tai asiaohjelmaan sisältyvä luenta, jossa mikään äänellinen piirre ei herätä erityistä negatiivista huomiota”. (Valo 1994, 198.) Valon tutkimus kuitenkin liittyy radion asiaohjelmiin, puheääneen, jolla välitetään ennen muuta faktatietoa.

keskusteluun, kohtaamiseen ja vapaaseen assosiaatioon<sup>66</sup>. Tällainen menettelytapa on läheistä sukua Bahtinin ajatukselle, jonka mukaan yksilön todellisen elämän voi saavuttaa dialogin avulla, sillä silloin yksilö avautuu vapaasti ja vastavuoroisesti (Bahtin 1991, 10). Hän peräänkuuluttaa jopa ”tunnustuksellista itsetilitystä” (emt., 89). Käsitän, että Bahtin tarkoittaa, että vain siten voi esittää ihmisen totena – sellaisena ihmisenä, joka todella vastaa häntä itseään. En siis mennyt tapaamaan *haastateltavaa*, jota *käytän* ohjelmassa, kunhan hän on vastannut ennakkotietojeni ja oletusteni mukaisesti laatimiini kysymyksiin. Lausuntojen sijaan halusin kuulla todellisia tarinoita, jotka henkilö on halunnut kertoa minulle<sup>67</sup>. Nämä ”äänet” otin tosissani, kuuntelin ja kävin keskustelua.

Tässä minua innoitti filosofi Martin Buberin<sup>68</sup> (1878–1965) dialogisuutta korostava ajatus minä-sinä -tason yhteydestä. Buberin mukaan yhteys on molemminpuolisuutta: kun kohtaan toisen ihmisen sinänä, hän ei ole kohde, esine, se. Sanapari minä-sinä ei siis viittaa olioihin, vaan niihin suhteisiin, joissa maailma muodostuu dialogisesti tietoisuuden ja todellisuuden kietoutuessa yhteen. Minän ja sinän välillä ei oleteta toisesta mitään tai kuvitella tietävämme toisesta jotain. Buber näkeekin kohtaamisen mahdollisena vain, jos emme pidä toista esineenä, objektina. Kohtaamista ei siis voi tapahtua, jos pyrimme toisen avulla johonkin. (Buber 1993, 25–27, 30–34.)

Pyrkimys kohtaamiseen on toisaalta sekin yksi haastattelutekniikoista ja keino saada nauhalle aitoa, rehellistä ihmisääntä. Haastattelutilanne on aina keinotekoinen: toimittaja käynnistää puheen – keskustelu ei synny luonnostaan. Pertti Salomaa on huomauttanut, että ”mikrofoni riippuu tilassa kysymysmerkkinä silloinkin, kun haastattelijä onnistuu pysymään taka-alalla” (Salomaa 1989, 142). Oma kokemukseni on kuitenkin toisenlainen kuin Salomaan: kun pitelen mikrofonia, tuntemattomatkin saattavat kertoa ällistyttäviä tarinoita. Silloin ikään kuin katoan: on vain mikrofoni, joka antaa ”haastatellun” puheelle oikeutuksen – olisihan hullua nyt itsekseen puhella!<sup>69</sup>

---

<sup>66</sup> Vaikka toimittaja ei kysyisi mitään eikä esiintyisi kertojana, hän kuuluu ohjelmassa. Volosinovin sanoin sana on ”kaksipuolinen akti”, puhujan ja kuulijan välisen suhteen tuote (Volosinov 1990, 17). Henkilöt ovat osoittaneet sanansa toimittajalle ja heidän yhteinen keskustelunsa rakentaa sen materiaalin, josta toimittaja valitsee ohjelmassa käytettävät katkelmat.

<sup>67</sup> Kuitenkin on huomattava, ettei *haastateltava* kertoisi näitä asioita minulle ilman haastattelutilannetta, dokumenttia. Hän ei myöskään kerro tarinaa vain minulle, vaan joukkotiedotusvälineelle.

<sup>68</sup> Martin Buberin ajatukset yhtyvät bahtinilaiseen näkemykseen ihmisenä olemisen luonteen dialogisuudesta. Buber on myös niitä harvoja ajattelijoita, joita Bahtin mainitsee teksteissään nimeltä (esim. Bahtin 1979, 258).

<sup>69</sup> Samanlaisesta kokemuksesta kirjoittaa radiodokumentaristi Dmae Roberts artikkelissaan *Finding the Poetry* (Roberts 2010, 120).

Radiodokumentin tekemistä helpottaakin, että äänittäessä paikalla on vain toimittaja ja mikrofoni, ei sivustakuuntelijoita tai kameraa, joka muistuttaisi siitä, että tässä ollaan ja pitää näyttää hyvältä.

Koen, että kohtaamista korostava lähtökohta on mahdollinen juuri dokumenttia toimitettaessa, sillä aiheen on sekä saanut valita että joutunut itse valitsemaan toisin kuin monessa muussa toimitustyössä. Näin aihe kuuluu toimittajan omaan elämänpiiriin ja kiinnostaa häntä myös henkilökohtaisesti niin, että vastavuoroisuus on luonnollista. Kuuntelemiseen on myös aikaa, ei tarvitse tulittaa kysymyksillä. Kuulin asioita, joita en ikinä olisi osannut kysyä.

”Haastateltavani” halusivat osallistua dokumentin tekemiseen: he tiesivät, että aiheesta tehdään ohjelmaa ja halusivat pyynnöstä kertoa itselleen tärkeästä elämänalueesta. Esimerkiksi *Lennä, lennä lintu* -dokumentin materiaalista osa syntyi, kun yllättävätkin ihmiset tulivat puhuman minulle vahvoista lintukokemuksistaan isäni poismenon jälkeen. He eivät olleet ”vain tekijän sanan objekteja vaan myös oman, välittömästi merkityksellisen sanansa subjekteja” (Bahtin 1991, 21). Samalla he luovuttivat osan sanastaan toimittajalle, joka valitsee puheet ohjelmaan ja yhdistelee muodon aiheensa näköiseksi.

Kaikkia ”haastateltavia” olin kuullut muussa yhteydessä aiemmin, osan tunsin ainakin jollain tavalla. Kummassakaan ohjelmapaikan dokumentissa en pyrkinyt henkilökuviin enkä pitänyt tarpeellisena, että kuulija koko ajan seuraa, kuka puhuu – sen sijaan tajunnat risteilevät. Siksi kuulostelin monia ja lähdinkin *Hukkuvaa maata* suunnitellessani käymään alustavia keskusteluja kuuden<sup>70</sup> eri ihmisen kanssa. Teeman tarkennuttua *Hukkuvaan maahan* valikoitui kolme henkilöä, jotka elinpiiriltään ja lähtökohdiltaan poikkesivat suuresti toisistaan. Mielestäni oli tärkeää, että henkilöitä on enemmän kuin kaksi. Olin huolissani siitä, että kaksi puhujaa saattaisi rakentua tekstissä toistensa vastakohtiksi: hyvä – paha, elämä – kuolema, kulttuuri – luonto.

Bahtinilaisesta lähtökohdasta ohjelma, jossa materiaali on (näkyvästi tai piilotetusti) vastauksia toimittajan kysymyksiin, on ongelmallinen. Käymieni keskusteluiden perusteella päädyinkin valitsemaan dokumenttiohjelmiini ne, jotka tuntuivat olevan tietoisia itsestään: joilla arvelin olevan kyky päästä sopivassa tilanteessa puheisiin itsensä kanssa. Nämä henkilöt punnitsivat omia tekojaan

---

<sup>70</sup> Ohjelman ulkopuolelle jäi lopulta sotaveteraani, joka haaveilee Kiinan aloittavan sodan Yhdysvaltoja vastaan. Hänellä oli kyllä herkullinen suunnitelma: näin Suomessa sairaalat tarvittaisiin siviileille, joten vaimo pääsisi vanhainkodin sairaalaosastolta kotiin. Pois jäivät myös hetkessä elävä sotaa leikkivä lapsi ja uskonnon edustaja, jonka yhteisö perustui maailmalopun odottamiseen.

ja päämääriään ajattelematta enää, mitä toimittaja haluaa kuulla. Tätä oletan edesauttavan, että ohjelmissa käsitellään yksinäisyyttä sellaisissa ilmenemismuodoissa, joista ei arkisesti puhella. Näin henkilöni joutuivat myös keskustelemaan itsensä kanssa, kuulemaan oman äänensä kertomassa, miksi he ajattelevat niin kuin ajattelevat. Tällaisen työskentelytavan valitsin siitä syystä, että toivoin näin tavoittavani sisäisen ihmisen dialogisesti, Bahtinin sanoin puhuttelusubjektina.

Puhuttelusubjektilla Bahtin tarkoittaa ihmistä, joka jäsentää itse itseään puhuttelemalla, dialogisesti. Tekijyyden kannalta näkemys kirjoittavan subjektin suhteesta objektiin puhuttelusuhteena on mielestäni innostava: kysyessäni ”kuka sinä olet” kysyn samalla ”kuka minä olen”, sillä vain vuorovaikutuksessa jäsentyy ”ihminen ihmiselle, niin toisille kuin itsellekin”. Bahtinin mukaan puhuttelusubjektia ei voikaan tavoittaa tunnesuhtautumalla eli sulautumalla tai tekemällä hänestä ulkoisen analyysin objektia. (Bahtin 1991, 358.)

Ennen tarkempia ”haastatteluja” pohdin *Hukkuvan maan* henkilöitä – heidän yhtäläisyyksiään ja erojaan – myös mm. heidän tahdonsuuntiansa perusteella (ks. Kaavio 1). Lopulta jäsensin itselleni sekä tuottajalle ohjelmaideaa henkilöiden avulla näin:

	ELINA / sisätila, koti	ANTTI / ulkotila, luonto	ARI / sotatila
PÄÄLLIMMÄINEN AJATUS	Oma vanheneminen ja kuolema	Luonto voittaa ihmisen	Taisteleminen ja puolustautuminen
TOIVE	Perhe ja rakkaus, toteutuu taivaassa	Muutos, joka johtaa ihmisten tuhoutumiseen ja kauneuteen	Että jotain jo tapahtuisi
PELKO	Yksinäisyys	Yksinäisyys	Yksinäisyys
HALLINNAN KEINO	Muuttaa koti itsen näköiseksi	Muuttaa maailma itsen näköiseksi	Harjoitella kriisin varalle
POHJIMMAINEN PÄÄMÄÄRÄ	Turvallisuus	Turvallisuus	Turvallisuus

**Kaavio 1: Henkilöt, motiivit ja tavoitteet radiodokumentissa *Hukkuva maa*.**

*Lennä, lennä lintu* -dokumentti käsittelee puolestaan tuonpuoleisen mysteeria. Henkilöitä noin 17 minuuttisessa ohjelmassa on peräti seitsemän, ja jos ottaa huomioon sen, että tavatut linnut edustavat poismenneitä läheisiä, on väkeä vieläkin enemmän. Polyfoniaan liittyy elimellisesti unet, mielipuolisuus ja se, että ihminen lakkaa käymästä yksiin itsensä kanssa (Bahtin 1991, 172). Tämä toteutuu myös henkilövalinnoissa: kaksi dokumentin puhujaa irtaantuu itsestään. Toinen nousee

konkreettisesti katonrajaan ja toinen vielä kauemmas kotkan siipien suojissa. Vain linnut mainitaan nimeltä.

### 3.1.3 Äänitykset käytännössä

Äänitykset aloitin tapaamalla mahdollisesti ohjelmaan tulevia henkilöitä dynaamisen painemikrofonini ja tallentavan Mini Disk -soittimen kanssa. Mikrofonin valinta<sup>71</sup> on oleellinen työvaihe: sen suuntakuviot, valinta stereon ja monon välillä sekä muun muassa akustinen tila vaikuttavat äänen tuomaan mielikuvaan. RE50-mikrofonin suuntakuviot on pallo, se siis reagoi edestä, takaa ja sivuilta tuleviin tilaääniin, mutta on käytännössä herkin edestä tulevalle äänelle. Selostusmikrofonina tunnettu RE50 oli valintani puheen äänitykseen siksikin, että se ei kokonsa puolesta herätä pelkoa ja voin pitää sitä reilusti kädessäni, sillä sen kaksinkertainen kuori vähentää hankausääniä. Mikrofonin laitoin valmiiksi ja päälle jo ennen kuin tulin ”haastateltavan” luokse. Näin mikrofoni oli luonteva jatkeeni alusta asti viemättä sen enempää huomiota.

Aluksi juttelin kaikkien henkilöitteni kanssa kahden kesken ohjelman aihepiiriin liittyvistä asioista. Keskustelua johdattelin osittain kysymällä, mutta myös tekemällä havaintoja ja kertomalla aiheesta, esimerkiksi kiinnostavimmista lintuenteistä, joihin olin taustatyötä tehdessäni tutustunut Suomen Kirjallisuuden Seuran arkistossa. Nopeasti huomasinkin, että hyvin tehty taustatyö helpottaa keskusteluyhteyden syntymistä. Henkilökohtaisessa dokumenttiaiheessa taustatyö on mielestäni myös omien kokemusten jäsentämistä: miksi tämä aihe on minulle tärkeä, millaisia omia kokemuksia minulla on aiheesta, mitä niistä jaan ja kuinka.

*Lennä, lennä lintu* -ohjelman lyhyet lintukokemukset äänitin ensitapaamisella. Sen sijaan *Hukkuvaan maahan* valikoituneen kolmen henkilön kokemuksia äänitimme varsinaisesti toisella tapaamiskerralla. Kiinnitin erityistä huomiota tapaamispaikkaan, sillä tila vaikuttaa tunnelmaan, puhujan miellelyhtymiin, tunnetilaan, äänen väriin, sanavalintoihin ja painotuksiin. Tässä tapauksessa paikka ei siis merkinnyt niinkään tilaäänien kuin hyvän puheäänen sekä puheena olevan aiheen epätyypillisyyden takia. Elinan tapasin hänen kotonaan hänelle tuttuun tavaroitten ja valokuvien ympäröimänä, Antin Helsingin Kaivopuistossa lähellä merta ja Arin kaupungin pimeälle kadulle pysäköidyssä autossa. Kaikkien kanssa juttelin ilta-aikaan. Pimeydessä, aiheeseen sopivassa

---

<sup>71</sup> Tietoa mikrofonin valinnasta löytyy *Äänipäästä*, äänikerronnan ja äänitekniikan suomalaiselta sivustolta [www.aanipaa.tamk.fi](http://www.aanipaa.tamk.fi).

fyysisessä tilassa, pystyin johdattelemaan henkilöt dokumentin maailmaan, syvemmälle itseensä. En työntynyt omine maailmoineni mukaan, vaan ohjailin tilannetta henkilöni ehdoilla: jos hän puhuu hiljaa, minäkin puhun hiljaa, jos katsoo kohti, minä katson myös.

Myös *Lennä, lennä lintua* varten tein kolme pidempää äänitystä. Yhtä varten matkustin Kittilään tapaamaan shamaania hänen pirttiinsä. Tiesin shamaanin liukkaaksi puhujaksi. Lisäksi välimatka oli pitkä, joten äänitysten piti onnistua kerralla. Siksi vapaan juttelumme jälkeen tarkastin vielä tekemästäni haastattelurungosta, että olemme varmasti puhuneet kaikista tarvituisista teemoista. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran tutkijaa jututin perinteisesti haastatellen. Tutkijan osuus liittyi taustatietoon, mutta oli siinä henkilökohtainenkin puolensa. Tätä osuutta käytin lopulta suunnittelemaani vähemmän, sillä hänen työpaikkansa remonttiäänät kuuluivat paikoin taustalla, eikä materiaali ollut niin tärkeää, että olisin kuljetuttanut tutkijaa vielä enemmän kuin jo tein. Kolmannen pidemmän kohtaamisen sovin lintuharrastajan kanssa lintutornille Hollolaan. Siellä mukana oli myös toinen mikrofoni, Yleltä lainamani herkkä kondensaattorimikrofoni, joka poimi kaukaisetkin linnunäänät – sekä kunnon tuulisuojuukset! Ajattelin, että koska ohjelmapaikalla olisi jo puolen tunnin ajan kuultu dokumenttia, jonka äänimaailma on tehty studiossa ja joka on päättynyt mannerjäätiköiden romahtamisen ja maanvyöryn ääniin, tuo ”tavalliseen” luontoon jalkautuminen akustisen lepopaikan ja vastaa *Hukkuvassa maassa* huudeltuun turvallisuudenkaipukseen.

## 3.2 Käsikirjoituksen kokoaminen ja purkaminen: kaksi menetelmä

### 3.2.1 Hukun materiaaliin – avuksi lappumenetelmä

Kun äänit on kerätty, alkaa vaihe, jota sanotaan ohjelmanteon työläimmäksi<sup>72</sup>. Materiaalia kuunnellaan, kunnes se tulee tutuksi. Kuultu katoaa, mutta silmän avulla kokonaisuutta voi koettaa hallita. Tein siis nauhakartat<sup>73</sup>, joihin litteroin puheen, kirjoitin auki äänit ja huomioita esimerkiksi

---

<sup>72</sup> Dokumentaristi Jouko Blomberg kuvaa radiodokumenttia journalismin uhanalaisimmaksi lajiksi. Sen tekeminen vie aikaa, eikä useinkaan tottele käsikirjoitusta. Näin se ei sovi tulosjohtamisen suunnitelmatalouteen. (Blomberg 1997, 152.) Pitkä dokumentti on taas radiodokumenttigenren haastavin muoto (Yle 2012), mutta *Todellisia tarinoita* on silti ainoa dokumenttien ohjelmapaikka, jonka jatkuvuus on ollut turvattu Ylen säästöistä huolimatta.

<sup>73</sup> Nauhakartat ovat tekijän hallussa.



puheen väristä. *Hukkuvan maan* nauhakartasta tuli 45-sivuinen, *Lennä, lennä linnun* 46-sivuinen<sup>74</sup>, kun vertailun vuoksi ohjelmien lopulliset käsikirjoitukset ovat yhdeksän- ja viisisivuiset. Materiaalia noin 50 minuutin Todellisiin tarinoihin oli yhteensä yhdentoista tunnin verran.

Kun materiaalia on moninkertaisesti, siihen on vaara hukkaa. Pahimmassa tapauksessa aidosta, intiimistä ja kiehtovasta puheäänestä rakentuu sekava ja monotoninen kokonaisuus.

Radiokerronnasta kirjoittanut Kirsti Penttinen painottaakin, että tällaisen kollaasimuotoisen ohjelman onnistumisen edellytys on aineksen huolellinen valikointi (Penttinen 1986, 41). Mutta kuinka?

Kuuntelin nauhoja ja selasin nauhakarttoja. Mini Disk-levyillä oli herkullisia kohtia, jotka alkoivat käydä keskustelua mielessäni. Oli hämmentävä huomata, että pohjimmiltaan kaikki kolme itsenäistä ja erillään äänitettyä henkilöä puhuvat maailmojensa sisältä samasta teemasta eri äänin<sup>75</sup>. Silti en tiennyt, miten katkelmista voisi saada minkäänlaista kokonaisuutta. Sen tiesin, että suunnitelmat muuttuvat, kun editoidessa korva yhdistää puheet. Myös myöhemmin mukaan leikattavat ääniraidat vaikuttavat kokonaisuuteen. Materiaali on silti jäsennettävä johonkin muotoon, josta voi tarvittaessa poiketa.

Keksin minulle sopivan tavan järjestää nauhakarttoja: levittämällä paperit huoneeseen pääsin ikään kuin tekstin sisään. Käytin siis silmän logiikkaa hahmottaakseni auditiivisen materiaalin kerralla<sup>76</sup>. Tosin myöhemmin studiotyöskentelyä keventääkseni raakaleikkasin ääniklipit peräkkäin.

Käytännössä maalasin eri värillä jokaisen eri puhujan litteroinnit. Sitten leikkasin saksilla kiinnostavimmat katkelmat konkreettisiksi paloiksi, joita oli nopea siirrellä. Värin avulla vain silmäys riitti kertomaan, kenen suusta puhe on. Samalla sain nauhalla lineaarisesti etenevän äänen

---

<sup>74</sup> Materiaalia *Lennä, lennä linnussa* (17'08) on enemmän kuin *Hukkuvassa maassa* (29'53) siksi, että henkilöitä ohjelmassa oli kolmen sijasta seitsemän. Vie aikansa ennen kuin henkilö alkaa luottaa toimittajaan ja tilanteeseen ja pääsemme kiinni sisäiseen monologiin.

<sup>75</sup> Bahtinin mukaan polyfoninen maailma ei yhdisty välittömästi, mutta maailmat ja tietoisuudet yhdistyvät korkeammassa ykseydessä. Polyfoniassa onkin tärkeintä eri tietoisuuksien välinen tapahtuminen, niiden riippuvaisuus toisistaan ja keskinäinen vuorovaikutus. (Bahtin 1991, 34, 62.)

<sup>76</sup> Mediateoreetikko McLuhan kirjoittaa silmän ylivallassa suhteessa korvaan, minkä hän yhdistää lineaarisen logiikan ylivaltaan länsimaissa (ks. lisää McLuhan & Powers 1989). Voi kysyä, olisinko päässyt paremmin irti lineaarisesta kerronnasta, jos olisin koonnut kokonaisuutta enemmän korvien avulla ja käyttänyt apunani esimerkiksi tietokoneen ääniohjelmia.

hajaantumaan irrallisiksi puheiksi. Seuraavaksi etsin puhekatkelmista eroja ja yhtäläisyyksiä. Niiden avulla aloin rakentaa eri vaihtoehtoja kokonaisuudeksi, jossa mietin erityisesti ohjelmien alkuja ja loppuja. Keskivaiheiden rakentaminen oli kuin palapeliä, missä kiinnostavimmista katkelmista koetin valita jollain tapaa yhteensopivan kokonaisuuden. Materiaalia pyrin jäsentämään teemojen avulla, esimerkiksi ”yksinäisyys reaali maailmassa” ja ”yksinäisyys syvenee unelmiksi”. Lopulta kiinnitin valitsemani lähiäänten<sup>77</sup> palat paperiarkille mahdolliseen järjestykseen. Lähiäänet ovat ääniä, joilla kerrotaan itse asia – tyypillisimmin siis puhetta (Lindholm 1997, 84). Kirjasin ylös myös kerronnallisesti tärkeitä muita ääniä. Talteen jätin ne puheen palat, joita saattaisin tarvita, kun käsikirjoitus muuttuisi myöhemmin leikkauspöydällä.

Työvaihe olisi ollut helpompi, jos olisin tehnyt tämän tutkielman ennen sitä. Nyt sain edetä lähinnä intuition varassa. Sitten olen lukenut Jouko Aaltosen *Käsikirjoittajan työkaluista*, että tämänkaltainen työskentelytapa on olemassa ja sillä on nimikin: lappumenetelmä. Ohjelman eri elementit kirjoitetaan korteille, joita järjestellään pitkin pöytää tai huonetta. Näin voi tutkia ohjelman järjestystä ja rytmitystä, toisin sanoen sen etenemisliikettä. (Ks. Aaltonen 2007, 106.)

Tätä työvaihetta olisi helpottanut myös se, jos olisin tuntenut Bahtinin käsityksiä tekstin kompositiosta. Olin pyrkinyt äänittämään aitoa puheääntä, joka jälkikäteen nähtynä tavoittelee myös polyfonista ideaa. Emme kuule ”kuka hän on” vaan ”miten hän näkee itsensä” ja kuulemme äänissä samanaikaisen varmuuden ja epävarmuuden (Bahtin 1991, 54, 80). Tämä kiistely läpäisee *Hukkuvan maan*: henkilökohtainen unelma on yhtäaikaaisesti sekä pelottava että houkutteleva. Polyfonista periaatetta noudattaen olisin voinut valita materiaalia ja yhdistellä sitä niin, että olisin hakenut kiisteleviä ääniä selvästi toistensa vastakohtiksi, kohtaaviksi kertomuksiksi, jotka täydentäisivät toisiaan (emt., 68). Nyt kirjoitin ohjelman alkuun johdattelevan kertojaään<sup>78</sup>, joka rajaa henkilöt. Lisäksi pyrin rakentamaan aineistostani *kokonaisuuden*, sillä silloin minulla ei ollut rohkeutta tehdä toisin. On kyseenalaista, voiko kokonaisuus, jossa tietoisuuksien väliset suhteet on toimittajan rakentamia, ylipäättään olla muuta kuin monologinen – Bahtin esimerkiksi ruoti

---

<sup>77</sup> Lähiäänten lisäksi on *tukiääniä*, jotka tukevat puheääntä. Kävelevän puhujan askeleet *Lennä, lennä linnun* alussa esimerkiksi luovat tilanteen: ollaan luonnossa. *Taustaäänillä* puolestaan luodaan täyteläisyys- ja syvyysvaikutelma lähi- ja tukiäänten ympärille. Niitä ei erikseen kuunnella, mutta niiden puuttuminen tekisi akustisesta tilasta ohuen. (Lindholm 1997, 84–85.)

<sup>78</sup> Näin alku on ratkaistu myös Hannu Kariston dokumentissa *Vieraalla maalla*, jota dokumentaristi Leena Mäkelä analysoi bahtinilaisittain dialogisena artikkelissaan *Kuuntelijan dokumentti* (Karisto & Leppänen 1997, 102–113).

monologisena kirjailija Leo Tolstoin (1828–1910) *Kolmea kuolemaa*, jossa kolme henkilöahmoa on asetettu sulkeutuneine maailmoineen rinnakkain ja niiden väliset merkitykset muodostaa ulkopuolinen tekijä (emt., 108–109). Vaikka *Hukkuva maa* olisi todennäköisesti joka tapauksessa rakentunut muodoltaan monologiseksi, olisi Bahtinin teoria antanut minulle työkaluja, joita olisin voinut käyttää käsikirjoittaessani tällaista epäaristoteelista materiaalia kompositioksi.

Tekemäni käsikirjoitus sai lopullisen muotonsa äänitarkkailijan kanssa studiossa. Aikaa yhden dokumentin editoimiseen oli kolme päivää, johon kuului myös äänitarkkailijan oma työ eli äänikerronnan<sup>79</sup> rakentaminen. Alkuperäiset käsikirjoitukset<sup>80</sup> muuttuivat paljonkin vielä leikkauspöydässä, mikä johtui sekä äänitarkkailija Kai Rantalan ammattitaidosta ja tuoreista korvista että äänimaiseman tulemisesta mukaan kokonaisuuteen. Äänimaisema luo yhtenäisyyttä ja vaivattomuuden tunnetta erityisesti kollaasimuotoisessa radiodokumentissa (Anttikoski et. al. 1986, 14), jolloin esimerkiksi oli mahdollista jättää pois sellaisia puhekatkelmia, joista en yksin paperilla olisi osannut luopua. Muutoksiin vaikuttivat myös tekniset seikat – joitain puheklippejä oli vaikea irrottaa nopeasta puheen virrasta, tai ajatuksen tiivistäminen ”niinku” täytesanoilta ei tuntunut maksavan vaivaa, kun toistakin vaihtoehtoa saattoi kokeilla. Osa siirtymistä<sup>81</sup> onkin saanut lopullisen muotonsa nopeasti ja yhteistyössä toisten korvien kanssa.

### 3.2.2 Siirryn siirtymiin – avuksi semioottislingvistinen erittely

Pohtiessani vaihtoehtoista dramaturgiaa korvalle, ns. käyttökelpoista poikkeamaa, keskityn erityisesti käsikirjoituksen siirtymiin. Siirtymällä tarkoitan kohtaa, jossa kaksi puhekatkelmaa, otosta, on yhdistetty toisiinsa. Elokuvan termein siirtymässä on kyse *montaasista*<sup>82</sup>: kaksi

---

<sup>79</sup> Muilla kuin puheäänillä voidaan kertoa kuten dokumenttelokuvassa kuvilla: puhe kertoo omaa kertomustaan, kuvat omaansa. Ohjelma rakentuu näiden elementtien yhdistyessä. Tehosteen ei tule sanoa samaa asiaa kuin puheen paitsi silloin, kun tehoste konkretisoi aiheeseen jotakin uutta. (Lindholm 1997, 87.)

<sup>80</sup> Käsikirjoitukset ovat tekijän hallussa.

<sup>81</sup> Siirtymä on keino kahden otoksen yhdistämiseksi tai siirtymiseksi toiseen aiheeseen, aikaan tai paikkaan. Sen tarkoitus on auttaa kuuntelijaa jäsentämään ohjelmaa, ja se toteutetaan esimerkiksi juonnoilla, vuorottelemalla erilaisia ääniä, tauottamalla tai käyttämällä välimusiikkia. Siirtymä tarkoittaa myös äänilähteestä tai lähetyksestä toiseen siirtymistä. (Kuutti 2005, 199.)

<sup>82</sup> Venäläiseltä siirtymien mestarilta Sergei Eisensteiniltä (1898–1948) tuttu montaasin käsite tarkoittaa teoksen otosten välistä ristiriitaa. Montaasi syntyy, kun elokuvan peräkkäin asetetut kuvat ja äänet yhdistyvät mielessä päällekkäisiksi ja luovat kolmannen merkityksen. Tekniikassa rakennetaan otosten välille kytkentöjä ja yhteentörmäyksiä. Tämä otoksen eli montaasin palan herättämä miellelyhtymä saa merkityksensä vasta teoksen kokonaisuudessa. Kokonaisuus toimiikin Eisensteinin mukaan kaikkein hedelmällisimmin, jos vaikkapa murhatarinassa

konkreettista merkkiä leikataan peräkkäin ja yhdistelmä synnyttää tietyn vaikutuksen, uusia käsitteitä ja ideoita (Eisenstein 1978, 131). Nykyteatterissa käytetään toisinaan termiä *törmäyttäminen*, millä tarkoitetaan kontrolloimattomiin mielikuviin perustuvaa dramaturgiaa, jossa eri elementtejä asetetaan peräkkäin ja rinnakkain ilman ilmeisiä syy-seuraussuhteita. Radiossa kyse on siitä, että sana, ääni tai ajatus jää soimaan korvaan ja liittyy seuraavan puhujan sanoihin värittäen niitä omilla yhteyksillään – unohtamatta kuulijan yksilöllisiä assosiaatioita, tekstin mahdollisia luentoja (ks. luku 2.2.1).

Valitsin juuri sanan *siirtymä*, sillä minua viehättää suomenkieliseen sanaan sisäänkirjoitettu yhteys liikkeeseen – siinä siirrytään, ei ajelehdita. Tämä liike voi olla assosiativista ja syntyä valittujen merkitysten yhdistyessä toisiinsa. Se voi viitata myös dramaturgiseen liikkeeseen, siihen eteenpäin vievään voimaan, jollaista rakennetyypistä riippumatta on kaikissa teksteissä<sup>83</sup> (ks. Aaltonen 2007, 47).

David Hendy huomauttaakin, että kun yksittäinen, merkityksettömältä vaikuttava pieni tarina yhdistetään radiodokumentissa toiseen yksittäiseen puheenparteen, tarinat latautuvat merkityksillä, jotka kuulijan mieli yhdistää ja tekee omikseen. Näin paloista koottu ohjelma muuttuikin kertomukseksi esimerkiksi yksinäisyydestä tai intohimosta. (Hendy 2003, 173–174.)

Semiotiikan näkökulmasta peräkkäiset asiat voidaan yhdistää toisiinsa kahdella periaatteella: samanlaisuuden ja vierekkäisyyden. Samanlaisuuden ilmentyminä ovat paradigma ja metafora; vierekkäisyyden syntagma ja metonymia. (Vuorinen 1997, 68–69.)

Syntagmaattisessa sekä-että -suhteessa siirrytään kohteesta johonkin sen lähellä olevaan. Tällaisissa siirtymissä näkökulma siirtyy puhujasta seuraavaan ja silti teksti kulkee edeltävää loogisesti jatkaen, sitä selittäen tai jatkaen aihetta vaikkapa tapersimerkillä. Metonymiassa<sup>84</sup> osa

---

ei noudatettaisi juonta, ”vaan tehtäisiin aineelliseksi *murhan* idea, se vaikutelma ja aistimus, jonka murha sellaisenaan herättää vapaiden miellelyhtymien kasautumisen tuloksena”. (Eisenstein 1978, 97, 108–109, 131–132.)

<sup>83</sup> Jouko Aaltonen puhuu etenemisliikkeestä, mutta hän katsoo liikettä erityisesti draamallisen rakenteen näkökulmasta. Liike syntyy, kun katsojassa herätetään odotuksia, joita ei täytetä kokonaan ennen kuin vasta lopussa. (Aaltonen 2007, 47.)

<sup>84</sup> Metonymioissa osa on irrotettu todellisuudesta, jolloin tämän valitun osan tehtävänä on edustaa kokonaisuutta ja saada liikkeelle koko käsitteketju, jonka osa se on. Uutisteksteissä ja esimerkiksi (realistisissa) romaaneissa valittujen osien suhde perustuukin ennen muuta vierekkäisyyden periaatteelle. (Fiske 1998, 127–129.)

edustaa kokonaisuutta. Metonymia muistuttaakin syntagmaa, sillä ”molemmissa siirrytään kohteesta johonkin sen viereiseen tai sille läheiseen, esim. *mökistä köyhyyteen* ja siitä *likaan*” (emt., 68).

Paradigmaattinen siirtymä ylittyy puolestaan siten, että siirtymän molemmin puolin on jotain yhtäaikaisesti samanlaista ja erilaista<sup>85</sup>. Käsitän tällaisen mediatekstissä poikkeavan siirtymän esimerkiksi sellaiseksi, missä puheääni jatkaa samalla kuvastolla kuin ensimmäinen, mutta liittää sanan aivan toiseen yhteyteen. Myös metafora voi kantaa kuulijan siirtymän yli, jos käsikirjoittaja löytää analogian sieltä, missä sitä ei ole aiemmin ollut, toisin sanoen liittää yhteen kaksi toisiinsa kuulumatonta elementtiä (ks. Lehtonen 2000, 40). Virolainen kielen- ja kirjallisuudentutkija Mati Hint jatkaa toteamalla, että mitä pidempi tällainen assosiativinen ketju on, sitä vahvempi on metafora ja sitä suurempi tekstin poeettisuuden määrä (Hint 1986, 1118).

Kollaasikerronnan merkitys tihentyy siirtymissä, ja luonnollisesti siirtymien valinnat vaikuttavat myös kompositioon eli kuvattavan rakentamisen lakiin. Siksi analysoin juuri siirtymiä, ja tässä käytän semioottislingvistisestä erittelystä soveltamaani menetelmää<sup>86</sup>. Sen avulla voin jäsentää niitä puhekatkelmien yhdistämiseen liittyviä valintoja, joita toimittaja tekee rakentaessaan materiaalista kollaasikerrontaa.

Semioottislingvistisen erittelyn avulla voidaan saada tietoa merkkien valitsemisesta ja yhdistämisestä: mitä normeja tekstissä on rikottu ja miten tämä rikkominen vaikuttaa kokonaisuuteen. Käytännössä syntagmaa eli merkkijonoa täydennetään normaalius- tai poikkeavuusasteeltaan vaihtelevilla yksiköillä. Kun sana tai ääni valitaan epätyypilliseltä paradigmalta, se saa poeettista voimaa sisällyttäessään itseensä sävyjä myös siitä sanajoukosta, johon se normaalisti kuuluu. Toisinpäin ajateltuna valittu sana saa häivähdyksen sanoista, jotka tavallisesti sijoitetaan kokonaisuudessa kyseiseen kohtaan ja nyt siis puuttuvat. (Fiske 1998, 132–135.)

Menetelmää käytän radiodokumentin poetiikan avaamiseen, vaikka sellaisenaan se on omiaan tutkittaessa runokieltä<sup>87</sup>, kuten Eero Tarasti on tutkinut Kari Aronpuron runoutta. Tarkastelen

---

<sup>85</sup> Eero Tarasti mieltää paradigmaattisen aspektin ensisijaisesti assosiativiseksi (Tarasti 1996, 17).

<sup>86</sup> Semioottislingvistisen erittelyn lisäksi tarkastelen aineistoni rakennetta myös klassisen dramaturgian avulla.

<sup>87</sup> Runous liikkuu materiaalsen merkin ja idean välimaastossa ja sen nautinto voi siksi syntyä mielikuvan ja kielen dialogissa. Tiedotustutkimuksessa John Fiske on eritellyt semioottislingvistisesti mainoksia (Fiske 1998, 135–139).

siirtymiä puhekatkelmasta toiseen eräänlaisina säkeenylityksinä ja pyrin saamaan selville, millä logiikalla merkitys siirtyy säkeen yli.

Radiodokumentin siirtymien käsittäminen säkeenylityksinä ei kuitenkaan ole ideana aivan tavaton. Kiitetty radiotaiteilija ja käsikirjoittaja Dmae Roberts huomauttaa, että ihmiset puhuvat runouden rytmissä<sup>88</sup>, ja kun puhetta editoi, alkaa kuulla haastatellun puheen oman sykkeen, joka muistuttaa musiikkia. Robertsin mukaan puheen rytmin, virran, äänen sävyjen, päällepuhumisten ja keskeytysten takana on runous, tietynlainen ”sydämensyke, jota kutsumme totuudeksi”. Hän rakentaakin dokumentteja käyttäen tekniikkaa, jossa hän leikkaa monologeista vuoropuheluita esimerkiksi niin, että haastatellut jatkavat toistensa lauseita. (Roberts 2010, 118–119, 122, 127.)

Semioottisena jatkumona radiodokumentti onkin kiinnostava, sillä se on jaoteltu ja koodattu pidemmälle kuin tavallinen puhe. Käsikirjoitusprosessi ja siihen liittyvä normista poikkeavan komposition rakentaminen lataavat puheeseen enemmän merkitystä kuin jos kuulisimme suoran taltioinnin, eli puheen virtaa ilman valintaa. Kuulija ei välttämättä edes huomaa, että ohjelman puhe on konstruoitu merkitystä lataavalla tavalla. Vastaanottaja havaitsee vain ilmaisun ylimäärää, jota hän ei pysty kertakuulemalta erittelemään – ja huomaa, että myös sisältö on jotenkin tavallista latautuneempi (Vuorinen 1997, 198).

Saussurelaisittain semiotiikkaa kehittäneen Roman Jakobsonin viestinnän kuusi funktiota taustoittaa mielestäni oleellisesti semioottislingvististä erittelyä. Kollaasikerronnan yhdistelyperiaatteiden kannalta metakielellinen ja poeettinen tehtävä nousevat keskeisiksi. Muut viestinnän funktiot ovat ilmaisutehtävä, viittaustehtävä, faattinen tehtävä ja vaikuttamistehtävä. Metakielellinen funktio liittyy käytetyn koodin tunnistamiseen ja selventämiseen, eli kuulija pääsee esimerkiksi ohjelman alun ja kulun perusteella kärryille ohjelman lukutavasta. Käytännössä puheiden yhdistäminen toisiinsa ”käsikirjoitustekona” liittyy puolestaan poeettiseen funktioon, jossa sanoma on suhteessa itseensä<sup>89</sup>. Tällä tarkoitan sitä, että kollaasikerrontaa käsikirjoitettaessa leikataan eriaineksista

---

<sup>88</sup> Hannu Kariston sanoin radiodokumentti sijaitsee journalismin ja runouden välimaastossa (Karisto & Leppänen 1997, 22–23). Ns. taidesemiotiikan käyttäminen tutkittaessa dokumentaarista puheääntä onkin mielestäni perusteltua.

<sup>89</sup> Jouko Aaltonen sivuaa väitöskirjassaan poeettista dokumenttielokuvaa, jonka hän erottaa draamalliseen ja retoriseen perinteeseen nojaavasta dokumentista. Usein kokeellisuuteen liittyvät poeettiset dokumenttielokuvat nojaavat poeettiseen moodiin (vrt. elokuvateoreetikko Bill Nicholisin kuusi dokumenttielokuvan moodia). Niissä painottuu muun muassa assosiaatiot, tonaaliset tai rytmiset ominaisuudet ja formaali muoto. (Aaltonen 2006, 81, 222–223.)

materiaalista peräkkäin juuri tietyt kaksi kohtaa, sillä niiden sisältö tai sanavalinnat ovat tärkeällä tavalla samanlaisia tai vastakkaisia. Kohtia myös käsikirjoitetaan tai editoidaan ajatellen peräkkäisten elementtien äänteellistä istuvuutta, ja lopulta kokonaisuus, radiodokumentti, tavoittelee sitä, että aistittava puoli ja sisältö vastaisivat toisiaan, eli ohjelman muoto liittyisi sen käsittelemään aiheeseen. (ks. Fiske 1998, 56–58; Stam 1992, 15–17; Vuorinen 1997, 189–192.)

Korostan vielä, etten viittaa poeettisuudella runokieleen. Poeettinen funktio voi esiintyä myös proosatekstissä<sup>90</sup> niin, että peräkkäiset asiat ovat tärkeällä tavalla samanlaisia tai vastakkaisia (Vuorinen 1997, 192). Analyysin kynnyksellä, eli luvussa 4, kerron tarkemmin, mitä siirtymiin soveltamani menetelmä tarkoittaa käytännön tasolla.

### 3.3 Ohjelman valmistuminen: kuultu dokumentti

#### 3.3.1 Ohjelmat valmistuvat

Ensimmäisen kerran aineistoni ohjelmien voi sanoa valmistuneen silloin, kun Kai Rantalan kanssa päätimme, että nämä ovat nyt tässä, ja kuuntelimme dokumentit vielä kerran, valmiina. Tällöin oma työni oli tehty; äänitarkkailija teki vielä muistiinpanoja esimerkiksi äänten voimakkuuteen liittyvästä hienosäädöstä. Nyt, kuunnellessani ohjelmia vuosien jälkeen, ne valmistuvat mielessäni ikään kuin uudelleen, ovat yhtä aikaa tuttuja ja uusia. Ne synnyttävät toisenlaisia assosiaatioketjuja kuin vuonna 2005, sillä olen kokemuksiltani erilainen kuin silloin.

*Hukkuvan maan* lopullinen kesto oli 29'53 ja *Lennä, lennä linnun* 17'08. Niistä muodostui esittelytekstin kanssa yksi *Todellisia tarinoita* -lähetys (50'00)<sup>91</sup>, joka esitettiin ensimmäisen kerran Radio Ylen Ykkösellä 26.11.2005. Ennen lähetystä kuultiin kirjoittamani esittelyteksti:

Sotaa, luonnonkatastrofia ja kuolemaa pahempaa on, kun mitään ei tapahdu. Tajunnanvirta etenee kolmen kaupunkilaisen yhteiseksi unelmaksi, kaipuuksi korkealle paikalle: pois maasta, joka hukkuu tavaraan, viihteeseen, psykykenlääkkeisiin ja lopulta mereen. Ohjelmassa *Lennä, lennä lintu* enteistä tutut linnut lentävät tähän päivään tuonpuoleisesta ja tulevasta. Toteutukset: Suvi Sinervo, Kai Rantala ja Hannu Karisto.

<sup>90</sup> Mikko Lehtosen mukaan metaforia pidettiin pitkään poeettisen kielen erityispiirteenä, vaikka metaforisuus luonnehtii kaikkea kielenkäyttöä, sillä maailma hahmottuu samanlaisuuksien ja erojen avulla (Lehtonen 2000, 43).

<sup>91</sup> Lähetyksellä oli vuonna 2005 tuottaja Hannu Kariston mukaan keskimäärin 100 000 kuulijaa (Ylen Dokumenttiryhmän kuuntelupäivä 2005).

Käsitän radiodokumentin kohtaupaikkana (ks. luku 2.1), joka ei anna juonellista, lyyrillistä, tiedollista tai muutakaan kiintopistettä tapahtuman objektivointia varten (ks. Bahtin 1991, 36–37). Dokumentti ei myöskään pyri löytämään käsittelemälleen asialle, ilmiölle tai ajatukselle ristiriidatonta totuutta. Sen sijaan mielen näyttämö on jokaisen kuulijan oma: ohjelma valmistuukin vasta, kun se keskustelee kuulijansa tajunnan kanssa (esim. Silvennoinen 1992, 22). Siksi järjestin ohjelman kuulemisesta kaksi keskustelua, joista keräsin aloittelevana dokumenttien tekijänä palautetta.

Palautetta keräsin sekä Ylen Dokumenttiryhmäältä että Tampereen Työväenopiston Elämänpiiritkurssilaisilta, joilla ei ole erityistä suhdetta radiodokumentteihin. Tämän satunnaisen ryhmän osallistujat olivat iäkkäitä, kuten Yle Ykkösen kuulijatkin (Finnpanel, 2012a). Molemmissa ryhmissä ohjelmat kuunneltiin saman esittelytekstin kanssa, joka luettiin myös *Todellisten tarinoiden* lähetyksessä. Kummassakin ryhmässä keskustelu<sup>92</sup> oli spontaania ja aktiivista. Elämänpiiriläiset vastasivat kuuntelun ja keskustelun aikana myös laatimaani kyselyyn, jossa oli sekä avoimia kysymyksiä että monivalintakysymyksiä. Kyselylomakkeen laadin siltä varalta, jos osa kuulijoista ei halua, osaa tai uskalla eritellä uutta kuulokokemustaan suullisesti kaikille. Kyse ei siis ollut niinkään tieteellisestä tiedonkeruusta, vaan halustani kehittyä ammatillisesti<sup>93</sup>.

Saamani palaute ohjasi minut lopulta myös jatkamaan aiheenkäsittelyä tällä tutkimuksella. Miksi osa koki putoavansa ohjelman kyydistä pian ensimmäisen dokumentin, *Hukkuvan maan*, alun jälkeen? Miksi *Lennä, lennä lintu* sen sijaan yllätti henkilökohtaisilla mielikuvillaan?

Dokumenttikäsitykseni mukaan on selvää, että kuulemiskokemukset poikkeavat toisistaan. Aktiivinen kuulija käyttää radiota omilla ehdoillaan ja tulkitsee sen sisältöä tavallaan (Crisell 1994, 216). Bahtinilaisittain korostuu puolestaan kielen itsensä moninaisuus. Kieli on yhtäaikaaisesti monien eri ihmisryhmien kieltä, esimerkiksi eri-ikäisten, eri sukupuolta olevien ja erilaisesta etnisestä tai ammatillisesta taustasta tulevien ihmisten kieltä, mikä tarkoittaa, että käsikirjoittajalta kuulijalle ”kulkeutuva ilmaus on väistämättä kiedottu osaksi moninaista merkitysten verkostoa”

---

<sup>92</sup> Litteroitu keskustelu on tekijän hallussa.

<sup>93</sup> Tämän ratkaisisin nyt toisin. Ennen ohjelmien kuuntelemista ja palautteen saamista olisin toteuttanut kyselyn radiodokumenttiin liittyvistä käsityksistä ja odotuksista. Kuulijoiden medialukutaito sekä odotukset kuultavasta ohjelmatyypistä vaikuttavat siihen, kuinka he kokevat kerronnan, jollaista tässä tutkimuksessa käsitelän.



(Lehtonen 2000, 52). Riippuu siis jossain määrin kuulijasta, millaisina hän kuulee eri puhujien kertomukset ja millaiseksi kokonaisuudeksi, kerronnalliseksi ketjuksi, nämä kertomukset yhdistyvät – jos ylipäättään yhdistyvät. Henkilökohtaista toimitustyötä tekevän käsikirjoittajan tausta vaikuttaa lopputulokseen niin ikään. Kuuntelukokemukseen vaikuttanee esimerkiksi se, että tekijä on yli 50 vuotta kuulijaa nuorempi: tällainen ikäero oli minun ja muutaman elämänpiiriläisen välillä.

### 3.3.2 Ammatillaiset: oikean muotoinen ohjelma?

Ohjelma kuunneltiin Ylen Dokumenttiryhmän kuuntelupäivillä 10.11.2005 Ylen studiossa Pasilassa. Paikalla oli 32 dokumentaristia tai dokumentteja pontevasti harrastavaa kuulijaa, mukaan lukien tuottaja Hannu Karisto ja äänitarkkailija Kai Rantala. Tuottajan lisäksi yhdeksän naista ja seitsemän miestä kommentoi ohjelmaa yhdellä tai useammalla puheenvuorolla. Lisäksi moni halusi kertoa henkilökohtaisista assosiaatioistaan – etenkin omista lintukokemuksistaan – yhteisen tilaisuuden jälkeen.

Kommentit *Hukkuvan maan* muodosta jakaantuivat voimakkaasti.

*Hukkuvan maan* alussa oli energiaa. Kun pääsin yli siitä, että yrittäisin löytää asioiden välille yhteyttä, kun tajusin, ettei tarvitsekaan löytää yhteyttä, tykkäsin kovasti.

En oikein tajunnut, mitä tekemistä näillä henkilöillä ja niiden puhumilla asioilla on keskenään.

Luulen, että tämä vähän jakaa sen mukaan, että haetaanko jutusta samaistumispintaa vai katsotaanko näitä kuin unta. (...) Tässä näkyy nämä radiokerronnalle ominaiset unet, muistaminen ja assosiaatiot. Olin tässä maailmassa, nämä jutut ovat tila. Kuuntelijana leijuin jossain.

Sen sijaan *Lennä, lennä linnusta* pidettiin yleisesti. Näin mielipiteet veti yhteen iäkkäämpi dokumentaristimies (oltuaan ensin puheenvuorossaan painokkaasti sitä mieltä, että *Hukkuvan maan* dramaturgia ei toimi):

Lintujutusta olen samaa mieltä kuin muutkin, sitä en voi analysoida ollenkaan.

Lintujuttu oli valtavan assosiatiiivinen. Aivan ihana, tykkäsin älyttömästi. Mä voisin kertoa niitä mun omia assosiaatioita, kun mullakin on lintukokemuksia. *Hukkuva maa* oli hämmentävämpi. (...) Minulle tuli Elinasta ihmiskuva, samoin helsinkiläisestä Antista, siinä on jotain samaa, kuin tuttavapiirissäni olevissa miehissä. Ari jäi siluettiksi. Toisaalta en tiedä, haittasiko se. *Hukkuva maa* oli kuunteluun houkutteleva juttu, jotain jäi kuitenkin puuttumaan.

Tulkitsen ristiriitaiset kommentit niin, että *Hukkuvan maan* kerronnassa on jotakin vikaa. On silti syytä huomata, että ennen ”lintujuttua” kuulijoiden korvat ovat juuri (enemmän tai vähemmän) tottuneet kollaasikerrontaan. Näin uskon, että ensimmäisen ohjelman jälkeen on helpompi päästä sisään toisen kollaasin logiikkaan – osa kertoikin kuunnelleensa ohjelmia kuin yhtä ja samaa tarinaa, joka parani loppua kohden.

Yksi kiinnostavimmista asioista keskustelun annissa oli minusta se, että ne, joista muoto oli epämiellyttävä, pitivät juuri *Hukkuvan maan* alkua onnistuneena.

*Hukkuvan maan* alku oli hieno. Sitten se jotenkin levisi. Aihetta kierretään eri puolilta, mutta miten sen tähän saisi, että olisi alku, keskikohta ja loppu, että pysyisin kyydissä. Alku oli minulle visuaalinen. Jäljempi juttu oli viehättävä. Se oli kevyt, vaikka aihe oli raskas. Se palkitsi.

Ekat viisi minuttia, sen ajan, kun oli se kertoja, se kiinnosti. Sitten repsahti. Ei kiinnostanut enää ollenkaan. En jaksanut enää millään yrittää pysyä siinä.

Monessa puheenvuorossa toistui hämmennys. Ohjelmat houkuttelivat kuuntelemaan, mutta niistä ei ”ymmärtänyt mitään”. Yksi kertoi yllättyneenä, että ensimmäisestä dokumentista tuli hänelle mieleen sininen kannu. Yhtä mieltä oltiin siitä, että ”lintujuttu” sopi ensimmäisen perään ja herätti osallistumaan.

Ohjelmat viettelivät alusta alkaen. Ensin ajattelin, että nämä ovat jotain Radioateljee-juttuja, joista tekijäkään ei oikein tiedä, mitä on sanomassa. Että siksi en ymmärrä. Nämä oli parempia, tuli olo, että tekijä kuitenkin ajaa jotain takaa. Oli hienoa, miten kerronta ei edennyt suoraviivaisesti. Huvitti muuten tämä synkin mies tässä ensimmäisessä. Ei siis ne asiat, joista hän puhui, vaan se, että näitä on paljon, meidänkin suvussa.

Mulla sekoittui nuo kaksi ohjelmaa yhdeksi ja samaksi. Mietin muuten tuosta ensimmäisestä, että ehkä se ei ole valmis. Siinä oli niin pitkiä taukoja, ihan hiljaista, että ajattelin välillä, että nyt tämä jo loppui. Tai ehkä näiden kahden ero on siinä, että ensimmäinen on taidetta. Sen kompositio toi mieleen äänitaiteen.

Dokumentaristeista osa heijastelikin palautettaan käsitykseensä ”oikean muotoisesta radiodokumentista”. Ohjelmieni muotoa pidettiin siis norminvastaisena.

Dokumenteissa pitäisi piilottaa draaman rakenne sisään, täytyyhän kerronnan noudattaa nyt jotain draaman lainalaisuuksia! Toimittajan pitää tuntea nämä opit, eikä vain alkaa tehdä ohjelmaa!

[V]oi olla, että meille on sisäänrakennettu jokin tietty tapa nähdä, että odottaa sitä äänimaisemankin muutosta. Hirveen hienoa, miten näin eriaineksisesta materiaalista on saatu yhtenäisiä teemoja, tuollaista suusta suuhun puhumista. Kyllä tällaisiakin tarvitaan, että on rohkeutta irtaantua muodosta.

Tosi hieno asia, ettei näitä ole viipaloitu johonkin formaattiin. Ensimmäinen oli hirveen hieno, siinä on paljon tasoja, mitä voi ryhtyä seuraamaan.

Tuottaja Hannu Karisto kommentoikin, että ”tämänmuotoisia ohjelmia toimitetaan vähän, vaikka niitä pitäisi tehdä enemmän<sup>94</sup>”. Karisto antoi palautteen<sup>95</sup> ohjelmista jo ennen edellä mainittua kuuntelutilaisuutta. Hän kertoi innostuneensa siitä, että ”tehdään kokeilevampia juttuja”. Muotoa hän piti onnistuneena, sillä unenomainen kiertävä rakenne on hänestä juuri radiolle omaista kerrontaa. Hänestä ohjelma noudatti vaipumisen logiikkaa, joka auttaa kuulijaa päästämään irti. ”En yhtään epäröinyt, etteikö naisen olisi pitänyt soittaa poliisille, kun varis tuijotti risteyksessä! Tämä todistaa, että leijailin ohjelman maailmassa”, tuottaja perusteli (ks. käsikirjoituksen kohta luvusta 3.1.1). *Hukkuvaa maata* hän kuvasi ennen muuta mielentilaksi. *Lennä, lennä lintu* toimi hänestä *Hukkuvan maan* rauhoittavana parina, joka tarjosi hänelle erityisesti lohdutuksen tunteita.

### 3.3.3 Kuulijat: assosiaatioita omasta elämästä

Kuuntelutin dokumentin ammattilaisten lisäksi aktiivisten keskustelijoiden ryhmässä Tampereen Työväenopiston Elämänpiirit -kurssilla, johon kuuluvilla ei ollut suhdetta radiodokumentteihin: osallistujista viisi ei ollut kuullut radiodokumenttia ikinä, kolme oli kuullut muutaman ohjelman ja neljä kuunteli dokumentteja ”silloin tällöin”. Paikalla oli 12 ryhmäläistä sekä ohjaaja: he kokoontuivat viikoittain kokemaan yhdessä jotakin heille uutta<sup>96</sup> ja keskustelemaan siitä. Osallistujat olivat 36–82 -vuotiaita niin, että ryhmän keski-ikä lähenteli 68 vuotta. Laatimiani kyselyitä<sup>97</sup> palautettiin 12 ja keskustelu oli vilkasta. Kaksi osallistujista tuli puhumaan vielä kasvokkain kurssin loppumisen jälkeen. Toinen halusi kannustaa: ”Todella ajatuksia herättävät jutut, kiitos. Mieli jäi jotenkin leijailemaan. Näistä riittää ajattelemista vielä pitkäksi aikaa. Jatka samaan tapaan!” Toinen pahoitteli, ettei osannut kirjoittaa palautteeksi paljoakaan, sillä hänen viime viikkonsa olivat olleet kuormittavia – miten kaikki vaikuttaakaan henkilökohtaiseen mielen teatteriin! Kuullun herättämiin henkilökohtaisiin merkityksiin saattoi kaikilla vaikuttaa myös kuuntelutilanne: kun istuu aktiivisesti kuuntelemassa Metson kirjaston luokkahuoneessa, kuulee

---

<sup>94</sup> Kariston näkemys on edelleen se, että ns. tiladokumenttia pitäisi tehdä enemmän (sähköpostikeskustelu 14.2.2013).

<sup>95</sup> *Hukkuvasta maasta* sain palautteen yliopiston dokumenttikurssin yhteydessä suullisesti, *Lennä, lennä linnusta* palautteen sähköpostitse 28.10.2005. Molemmista muistiinpanot ovat tekijän hallussa.

<sup>96</sup> Ryhmä kokoontui kerran viikossa 19.1.2006 – 13.4.2006. Radiodokumentin lisäksi kurssilaiset tutustuivat muun muassa maahanmuuttajien kokemuksiin, kansalaisvaikuttamiseen, Vuoden nuoren taiteilijan näyttelyyn Tampereen taidemuseossa sekä puhuivat kaunokirjallisuudesta.

<sup>97</sup> Kyselyn lisäksi jaoin paperin, johon saattoi halutessaan kirjoittaa ohjelman aikana heränneitä ajatuksia, tunteita ja omaan elämään liittyviä mielikuvia ja muistoja sekä kommentin, mitä haluaa sanoa heti ohjelman päätyttyä. Molemmat ovat tekijän hallussa.

erilaiset ohjelmat, kuin jos vaikkapa siivoilisi samalla kotia omien henkilökohtaisten esineiden ja muistojen ympäröimänä.

Kuulijat eivät dokumenttiryhmäläisten tavoin eritelleet spontaanisti ohjelmien muotoa, vaan puhuivat mieluummin sisällöstä. Osa heistä kertoi kuitenkin – dokumenttiryhmäläisten tavoin – vuolaasti assosiaatioistaan; toiset eivät jaksaneet pysyä mukana.

Lintu-dokumentista on pakko kertoa, kun mun veli oli tädin luona Teiskonmaalla ja lintu lensi ikkunasta sisään. Täti sanoi heti, että se tietää pahaa ja joku kuolee. Niin siinä kävi. Että linnut tuovat myös sotaa ja tällaista kaikkea. Minun muuten oli vaikea seurata, kuka puhuu. Putosin kyllä kärryiltä, vaikka ei se minua haitannut. (Puheenvuoro keskustelussa)

Jälleen *Hukkuvaa maata* pidettiin vaikeampana kuin sitä seuraavaa *Lennä, lennä lintua*, joka kuului herättävän enemmän assosiaatioita. Moni puhujista kertoi kaivanneensa etenkin *Hukkuvaa maahan* selittävää kertojaääntä, juontajaa.

Tässä menee energiaa siihen, että yrittää selvittää, kuka puhuu. Vähän selvemmin olisi saanut tulla, jotenkin kuljettaa sitä, kuka puhuu. Puheesta voisi muodostaa paremmin kokonaisuuden, jos tietäisi, kuka puhuu. (Puheenvuoro keskustelussa)

Mulla tuotti vähän ahdistusta, kun en erottanut henkilöitä. (Puheenvuoro keskustelussa)

Osa kollaasikerronta ei haitannut.

En edes yrittänyt rakentaa juonta ja erottaa ihmisiä. Kuuntelin niitä jotenkin niin kuin samana ihmisenä kaikkia. Tai että yksi ajattelee noin ja välillä noin. Puheiden välillä oli sellaista kaunista vastakkainasettelua. Ja kun se nainen tekee ostoksia, niin sellaista nykyaikana on. Shoppaillaan shoppailun vuoksi, ei tarpeeseen. Ostetaan vain, mitä sattuu silmiin. Löysin puheiden välille punaisen langan. (Puheenvuoro keskustelussa)

Henkilöiden välille syntyi yhteys. Olivat ehkä samassa tilassa, mutta puhuivat omaa asiaansa, jota toiset eivät ehkä kuuntele = nykyaikaa. (Nainen, 82, kommentti kyselyssä)

Kyselylomakkeiden avoimet vastaukset jättivät vaikutelman, että ohjelmat olivat herättäneet suurimman osan ryhmän osallistujista kokemaan ja ajattelemaan, henkilökohtaisiakin assosiaatioita oli avattu. Vaikka vastaajajoukko oli määrältään pieni, sain aloittelevana dokumenttien tekijänä arvokasta palautetta.

Tämän tutkimuksen kannalta kiinnostavana nousi havainto, että ohjelmien siirtymiä sietivät selvästi parhaiten ne, jotka ilmoittivat kyselyssäni lukevansa lyyristä tekstiä mieluummin kuin asiatekstiä. He pitivät näitä kahta dokumenttia yleisesti onnistuneina ja kertoivat ajatuksista, joita ohjelmat

heissä herättivät. Osallistujista neljä ilmoitti lukevansa mieluiten asiatekstiä: heistä kolme koki, että henkilöiden välille ei kummassakaan dokumentissa syntynyt yhteyttä vaan puhujat jäivät irrallisiksi. He myös pitivät dokumentteja enemmän epäonnistuneina kuin onnistuneina<sup>98</sup>.

Kiinnostavaksi koen myös sen, että yhtä lukuun ottamatta kaikki pitivät *Hukkuvaa maata* tilana eikä tarinana. Sitä vastoin lähes kaikki mielsivät *Lennä, lennä lintu* -dokumentin ennen muuta tarinaksi. Näin vastasi yhdeksän kahdestatoista, kaksi ei vastannut kysymykseen. Lähes kaikki vastanneista myös piti *Lennä, lennä lintu* -dokumentista *Hukkuvaa maata* enemmän. Tällaiseen kokemukseen vaikuttanee ohjelman aihe, jota pidettiin valoisana ja avarana siinä, missä *Hukkuvaa maata* kuvattiin esimerkiksi sanoilla synkkä ja outo. Kummankin saamani palautekeskustelun perusteella käsitin, että ohjelmien muodoissa täytyy olla jotakin oleellista eroa, vaikka olin työstänyt ne samalla tekniikalla pyrkien ”muotoon, joka vastaa sisältöä”. Miksi palautteet erosivat toisistaan?

---

<sup>98</sup> Hannu Kariston kirjoittamassa *Todellisten tarinoiden* alkuosassa todetaan, ettei radio välttämättä ole niiden ihmisten väline, jotka ”eivät näe sumua, saati sumun taakse”, vaan ovat ”kaikkietäviä” ja ”aina vastaamassa totuuksilla kysymyksiin, kun kaiken perustarkoitus olisi kysyä niitä” (Karisto & Leppänen 1997, 30). Radio on myös nopeasti tietoa tarjoava väline, mutta ehkei radiodokumentti ole omiaan kaikenlaisille kuuntelijoille.

## 4 RISTIRIIDAN KÄRJISTYMINEN eli käsikirjoitustekstin analyysi

Ohjelma on vihdoin suunniteltu. Se on rakennettu ja kuultu, se on valmis, tehty. Olin nojannut tekoprosessissa omaan kokemukseeni ja radiodokumentin käsikirjoittamisen käytäntöön. Olin kuitenkin tuntenut nojaavani tyhjään. Kun ohjelma ei lähtökohtaisesti noudattanut klassista dramaturgiaa, kokeneilla tekijöillä oli kaksi ohjetta: muuttia ei ole ja dramaturgia on aiheensa näköistä (esim. Karisto & Leppänen 1997, 57; Aaltonen 2007, 102).

Silti kerronnalla on sääntönsä: ”Täytyyhän kerronnan noudattaa nyt jotain draaman lainalaisuuksia”, kuten yksi radiodokumentaristeista huudahti ohjelmani kuultuaan. Saamani ammattilaispalaute vahvistikin käsitystäni siitä, että

1. radiodokumentilta odotetaan draamallista kaarta myös silloin, kun ohjelma on kollaasikerrontaa<sup>99</sup>
2. tai olen rakentanut kollaasikerrontaani jollain tapaa väärin.

Dramaturgiassa on kyse siitä, mitkä osat ovat suhteessa toisiinsa ja millaisessa suhteessa<sup>100</sup>. Näitä suhteita tarkastelen tässä luvussa. Juoni on tarinan muoto, järjestys, jossa tarina kerrotaan (Aaltonen 2007, 53). Hyvän juonen rakenteesta on kirjoitettu paljon, mutta aineistoni dokumenteissa ei ole jatkuvaa juonta. Semiootikko Juri Lotmanin mukaan kaikki tekstit kautta historian voidaan jakaa kahteen ryhmään, joista toinen vastaa kysymykseen *miten se on tapahtunut* tai *millä tavalla se tapahtui?* Ja toinen *mitä se on* tai *kuinka se on tehty?* (Lotman 1989, 69). Aineistoni kuuluu jälkimmäiseen. Millaisessa suhteessa tällaisen tekstin osat sitten ovat suhteessa toisiinsa ja kokonaisuuteen?

Tuottaja Hannu Karisto on kutsunut aineistoni dokumenttien muotoa tiladokumentiksi tai tarinaksi, joka etenee unenomaisen tilan logiikalla. Myös kirjassaan hän sivuaa tällaista normista poikkeavaa muotoa pohtimalla, että korvalle ominainen kerrontatapa voisi olla jotain muuta kuin pelkästään lineaarisesti etenevää juonikertomusta; tapahtumia voisi kulkea päällekkäin, sulautua toisiinsa tai

---

<sup>99</sup> Ajatus on toistunut sittemmin kuuntelupäivien keskusteluissa. Jos ohjelma ei rakennu draamalliseksi kaareksi, keskustelu lähtee usein rakenteen *ongelmasta* ja ohjelman monotonisuudesta (esim. Ylen Dokumenttiryhmän kuuntelupäivät 2012).

<sup>100</sup> Outi Nyytäjä on määritellyt dramaturgian kokonaishahmoksi, muodoksi, johon sanottava on järjestetty sen yksittäisten osien järjestykseksi ja keskinäiseksi suhteeksi (Karisto & Leppänen 1997, 59).

edetä ympyränä kiertäen (Karisto & Leppänen 1997, 35). Mutta mitä tällainen unenomaisen tilan logiikka voi tarkoittaa käsikirjoittajalle?

Tässä luvussa katson lopullisen käsikirjoituksen rakennetta kahdesta näkökulmasta. Ensin tutkin, kuinka kollaasin osa (eli aineistoni puhekatkelma) liittyy seuraavaan. Eriteltyäni siirtymät semioottisesti hahmotan kokonaisuutta, joka on rakentunut näistä puhekatkelmista. Noudattaako kollaasikerronnan rakenne joitain draaman oppeja?

Lopullisilla käsikirjoituksilla tarkoitan *Hukkuvan maan* ja *Lennä, lennä linnun* tekstiä, joka rakentuu valinnoista. On selvää, että oma kuulokokemukseni vaikuttaa analyysiin, joka tapahtuu sekä paperiseen käsikirjoituksen että korvien avulla. Kun kutsun kohtaa esimerkiksi painokkaaksi, en ole mitannut desibelejä vaan yksinkertaisesti kuunnellut.

Luvussa 4.1 selvitän, millä perusteella puhemateriaalin osat on liitetty ohjelmissa peräkkäin, kokonaisuudeksi<sup>101</sup>. Aluksi kerron, alaluvussa 4.1.1, kuinka olen käyttänyt semioottislingvivistisestä erittelystä soveltamaani työkalua. Sekä käsikirjoitusta tehdessäni että myöhemmin käsikirjoituksen eläessä leikkauspöydällä etsin yhdessä äänisuunnittelijan kanssa *jotain*, mikä yhdistäisi osia kokonaisuudeksi. Nyt analysoin jälkikäteen radiodokumenttien rakenteita, jotta voin ymmärtää, kuinka ns. ammattitaitoon nojaava yhdistely on voinut tapahtua. Avaamalla rakenteen teoreettisesti voin lisäksi saada tietoa kollaasikerronnan kielestä, unenomaisen tilan logiikasta – valitsinhan tämän saussurelaisilla syntagman (luku 4.1.2) ja paradigman (4.1.3) käsitteillä operoivan menetelmän tarkastellakseni juuri kielioppia. Kuunnellessani keskityin ihmisääneen, mutta korvat eivät voi sulkea pois muuta kerrontaa – ääniä, merkitseviä hiljaisuuksia ja musiikkia – ja kaikki kuultu muovaa ohjelman herättämiä assosiaatioita. Puheääneen liittyy myös mikrofonin käyttö ja maailman rajaaminen äänillä. Siksi käsittelen myös näitä kerronnan tasoja lyhyesti luvussa 4.1.4. Lopuksi vedän yhteen, alaluvussa 4.1.5, mitä siirtymäanalyysi paljasti kollaasikerronnasta.

Eriteltyäni aineistoani valinnan akselin ulottuvuudessa eli peräkkäisiksi valittujen osien näkökulmasta käsin, tarkastelen luvussa 4.2 aineistoni syntagmaattista koostumusta. Tällä tarkoitan kerronnan keskeisten elementtien liittymistä kokonaisuuteen. Silloin katselen dokumenttia ikään

---

<sup>101</sup> Syntaktisessa tutkimuksessa keskitytään merkkien yhdistelyyn, semantiikassa merkitykseen ja pragmatiikassa tilanteeseen, jossa merkkiä käytetään (Vuorinen 1997, 58). Tässä on kyse syntaksista eli siitä, millä periaatteilla dokumenttien puheosuudet on yhdistetty toisiinsa.

kuin lauseena, jossa merkitys ei muodostu pelkästään peräkkäisten asioiden suhteessa vaan myös osien suhteessa kokonaisuuteen. Löytyisikö syntagma hahmottamastani dokumentista ”dramaturgisia lauseenjäsäniä”? Mikä on lopulta näiden kollaasimuotoisten dokumenttien suhde aristoteeliseen rakenteeseen?

## 4.1 Kollaasikerronta peräkkäisten osien suhteena

### 4.1.1 Siirtymien tarkasteleminen käytännössä

Siirtymissä keskityn erityisesti puhujien keskinäissuhteisiin. Selkeyden vuoksi rajaan tarkasteluni valmiin käsikirjoituksen puhujien välisiin siirtymiin, sillä kaikkien haastateltujen puhetta on editoitu sekä käsikirjoittaessa että moneen kertaan leikkauspöydällä, vähintään täytesanoja poistamalla.

Analyysissä etsin ensin siirtymien merkityksellisiä sanoja<sup>102</sup>. Sillä kyse on puheesta, merkitseviä toistoja ja rinnastuksia tuottaa siirtymissä tapahtuva ilmaisu, kuten tiettyjen sanojen äänteellinen painotus. Niinpä sana, johon puhemateriaali päättyy<sup>103</sup>, ei välttämättä ole siirtymän kannalta oleellisin – etsinkin merkityksellistä kohtaa tai kohtia kuuntelemalla kutakin siirtymää tapauskohtaisesti. Jos asiayhteydestä tai äänteellisestä painotuksesta ei nouse sellaista sanaa tai kohtaa, jonka avulla säkeenylitys voisi tapahtua, käytän apunani kommutaatio- eli vaihtotestiä (ks. Fiske 1998, 144). Silloin kokeilen, minkä sanan vaihtamisella toiseksi olisi siirtymän kannalta eniten merkitystä. Merkitykseen vaikuttaa myös konteksti<sup>104</sup> eli tässä tapauksessa aiemmin ohjelmassa kuullut dokumentaariset äänet. Konteksti vaikuttaa sanan tai kohdan merkityksellisyyteen erityisesti silloin, kun kyseinen kohta on yllättävä suhteessa ympäristöönsä<sup>105</sup>. Juri Lotmanin mukaan merkitsevä elementti onkin aina odotuksen rikkomista (Lotman 1989, 39).

---

<sup>102</sup> Ne erotan esimerkeissä kursivoilla.

<sup>103</sup> Säkeenylityksiäkin tutkineen Eero Tarastin mukaan säkeen viimeinen sana virittää kuulijalle mielikuvan tulevasta, ja kun jatko on merkityksellisellä tavalla samanlainen tai erilainen, yhdistäminen on mielekästä ja synnyttää nautintoa (Tarasti 1996, 233). Riodokumentti ei kuitenkaan ole runokieltä, eikä ole voinut yhdistää puhujia toisiinsa esimerkiksi riimin, äänteellisen samankaltaisuuden perusteella, sillä teksti on toisten puhumaa, toisten sanoja.

<sup>104</sup> Merkitykseen vaikuttaa myös oma kontekstimme, esimerkiksi kuuntelutilanne, oma kokemuksemme aiheesta ja mielenkiinto sitä kohtaan.

<sup>105</sup> On vielä pantava merkille, että sana tulee kontekstiinsa aina toisesta kontekstista, jonka lävistävät vieraat merkitykset, eli sana ei koskaan ole neutraali kielen sana (Bahtin 1991, 273).



Millaisen paradigman tämä merkitsevä sana tai kohta sitten mahdollistaisi? Kysymys on tietysti valtava ja kuvitteellinen, sillä vaihtoehdot vaihtelevat normaaliusasteeltaan. Tällaista mahdollista puheen ”joukkoa” vertaan siirtymää seuraavan puheklipin alussa esiintyvään merkitykselliseen sanaan tai kohtaan ja luokittelen siirtymän sen mukaan, millä periaatteella ”säe” ylittyy. Siirtymät jaan **vierekkäisyyden perusteella** yhdistyviksi (syntagmaattiset suhteet) ja **samanlaisuuden perusteella** yhdistyviksi (paradigmaattiset suhteet). Paradigma perustuu ekvivalenssiin<sup>106</sup>, mistä syystä jaan paradigmaattisesti ylittävät siirtymät vielä samanlaisuuden tai vastakkaisuuden perusteella ylittyviksi sekä synonyymisuuden tai antonyymisuuden perusteella ylittyviksi, sillä myös vastakkaisuus on samanlaisuutta (Vuorinen 1997, 192). Vain tietyssä mielessä samanlaisia asioita voi nimittäin verrata samalla akselilla toisiinsa. Esimerkiksi *taivas* ja *helveti* vertautuvat toisiinsa samanlaisina, vaikka niihin liitetyt mielikuvat ovat päinvastaisia. *Korppi* ja *peipponen* eroavat toisistaan niin kooltaan, väritykseltään kuin assosiaatioiltaan, mutta kuuluvat kuitenkin samalle lintujen paradigmalle. Näihin samanlaisuuden tai vastakkaisuuden perusteella ylittyviin siirtymiin sisällytän myös semanttiset paradigmat, jotka erottelevat merkityksiä merkityn tasolla (Lehtonen 2000, 127). Näissä siis merkin merkitty muuttuu toisen merkityn merkitsijäksi, esimerkiksi lintu kuolemaksi.

Käytännössä otan siirtymässä huomioon edeltävän puhujan viimeiset noin viisi ja seuraavan puhujan ensimmäiset noin viisi sekuntia. Näin siitä syystä, että mitattuani siirtymiä huomasin, että usein suunnilleen viiden sekunnin kohdalla vedetään henkeä tai päätetään puhekokonaisuus. Lisäksi kohtuullisen tarkkaavaisesti kuunneltu ääni pysyy lyhytkestoisessa muistissa vähintään viisi ja yleensä noin 20 sekuntia<sup>107</sup>. Tämän jälkeen muistijälki häipyy, ellei asiaa jäädä erikseen miettimään. Puhujien välillä on hiljaisuutta tai muita ääniä tavallisesti joidenkin sekuntien ajan. Jos ”hännät ja kärsät” kestävät noin 5 sekuntia, siirtymä on useimmissa kohdissa ylitetty 20 sekunnin kuluessa. Rajauksen olisi toki voinut tehdä toisinkin, ja joissain kohdissa pidempi katkelma olisi ollut mielekkäämpi. Tämänlaajuisessa tarkastelussa vedän rajan kuitenkin näin, mutta orjallisuutta en kannata – tarvittaessa huomioon kontekstia laajemmin.

---

<sup>106</sup> Ilmiö liittyy Roman Jakobsonin poeettiseen funktioon (ks. luku 3.2.2). Poeettinen funktio heijastaa tämän ekvivalenssin periaatteen valinnan akselilta yhdistelyn akselille ja se on ko. funktion empiirinen kielellinen tunnusmerkki (Vuorinen 1997, 192).

<sup>107</sup> Työmuistista lisätietoa esimerkiksi [www-lähteestä](#) Lavonen, Meisalo et al.

*Hukkuva maa* -dokumentissa (A) on kolme henkilöä ja lisäksi alun kertojaääni. Puhujien välisiä siirtymiä on yhteensä 32 kappaletta. *Lennä, lennä lintu* -ohjelmassa (B) on henkilöitä kaikkiaan kahdeksan: heistä kolme on äänessä vain kerran. Puhujasta siirrytään toiseen ohjelman aikana 22 kertaa. Olen koodannut siirtymät niiden järjestyksen perusteella sekä analyysiin että käsikirjoitukseen (ks. liitteet) siten, että *Hukkuvan maan* ensimmäistä puhujien välistä siirtymää edustaa koodi A1, toista A2 ja niin edelleen. *Lennä, lennä linnun* ensimmäisen siirtymän merkki on vastaavasti B1. Näin lukija voi vaivatta löytää ko. siirtymän laajemmassa kontekstissa.

Seuraavissa alaluvuissa 4.1.2 ja 4.1.3 otan esimerkkejä analysoimistani siirtymistä eli näytän käytännössä, kuinka olen siirtymiä käsitellyt. Ennen analyysilukujen kirjoittamista olen luokitellut kaikki aineistoni siirtymät syntagmaattisiin ja paradigmaattisiin. Lähemmin tarkasteltavat kohdat olen valinnut sillä perusteella, että siirtymätyypit tulevat tässä tutkimustekstissä ymmärretyiksi. Useimmiten silloin, kun osat kuuluivat korvissani yhteen ja ohjelma tuntui etenevän, luokitteleminenkin oli helppoa. Olen ottanut huomioon myös sen, ettei luokitteleminen ollut helppoa aina. Kaikkia siirtymiä ei voinut jakaa yksiselitteisesti jommankumman logiikan perusteella ylittyviksi: osassa on sävyjä kummastakin siirtymätyypistä tai sitten kaksi peräkkäistä puheenvuoroa noudattaa samanlaisuuden logiikkaa eri tavoilla. Myös tällaisia siirtymiä olen siis ottanut tarkempaan tarkasteluun. Lopuksi luvussa 4.1.4 käsittelen lyhyesti äänellisiä siirtymiä, sillä joissain siirtymissä nämä muut äänet nousevat puheen merkityksellisiä sanoja oleellisemmiksi tavalla, mitä ei voi sivuuttaa edes puheääneen keskittyvässä tutkimuksessa.

#### **4.1.2 Syntagmaattisesti ylittyvien siirtymien analyysi**

Vierekkäisyyden perusteella etenevää tekstiä leimaavat siirtymät, jotka ylittyvät loogisesti, edeltävää selittäen tai esimerkiksi jatkaen puheenaihetta siihen liittyvällä tapauksella. Syntagmaattiset siirtymät ovat tyypillisiä realistisessa romaanissa tai vaikkapa uutisessa, jossa kerrotaan ensin kiteytetysti uusi tieto aiheesta ja sitten mennään paikanpäälle kuulemaan ihmisten kokemuksia aiheesta. Tällainen metonymisen logiikan hallitsema teksti on siinä määrin norminmukainen, ettei elementtien asetteluun, muotoon, kiinnitä helposti huomiota. Kuten John Fiske kirjoittaa: ”huomio ei kiinnity sen [esimerkissä eritellyn metonymisen uutiskuvan] ’luonteeseen luomuksena’: se vaikuttaa ’luonnollisemmalta’, kuin todellisuudelta itseltään” (Fiske 1998, 137). Kuitenkin aineistoni elementit on valittu puhemateriaalin paradigmaailta. Ne on puolestaan muodostettu valitsemalla todellisuudesta tietty osa äänitettäväksi.

Siirtymiä analysoidessani käsitän vierekkäisyyden perusteella yhdistyviksi siis sellaiset siirtymät, joissa asiaa jatketaan samalla tasolla. Merkitsevät sanat eivät ole keskenään samalta vaan vierekkäiseltä paradigmatlta, johon merkitsevä sana tai kohta loogisesti viittaa. Selkeä esimerkki syntagmaattisesti hahmottamastani siirtymästä löytyy *Lennä, lennä lintu* -ohjelman alusta. Lintubongari kehottaa meitä jatkamaan ”ton tornin suuntaan”. Seuraavaksi kuulemme matkan jatkamisen ääniä ja naisääni alkaa jutustaa tapahtumasta, joka ”sattui eilen Pirunkallioilla”. Tässä kirjaimellisesti siirrytään kohteesta johonkin sen lähellä olevaan. Puheäänten perusteella synnyttämme mielikuvan miehestä ja naisesta, jotka ovat matkalla lintutornille. Askeleiden ääni kertoo, että nyt olemme luonnossa<sup>108</sup>. Voimme kenties kuvitella ulkoilijoille tuulipuvut. Siirtymä tapahtuu yhdellä tasolla: lähdetään matkalle, mikä ei tässä tapauksessa tarkoita mitään vertauskuvallista.

*Hukkuvan maan* alussa käytetään rajaavaa kertojääntä. Kertojasta siirrytään Elinaan vierekkäisyyden periaatteen mukaisesti: Elina vahvistaa todeksi kertojan puheen tavaroiden hamstraamisesta.

...jotka taas käyttävät, myyvät tai varastoivat *tavaran* seuraaville sukupolville. – Tää *kannu*, tää on semmonen, eiks oo maailman kodikkain esine, katopa. A2

*Tavara* voi sijaita paradigmatlta, jossa on elolliseen ja elottomaan luontoon kuuluvia kappaleita. Sen sijaan *kannu* on esimerkki tavaroista. Tällainen siirtymä on normalisuusasteeltaan tyypillinen, ja ylittyisi yhtäläisen syntagmaattisen logiikan mukaan, jos puhekatkelmaksi olisi valittu mitä tahansa kodin tavaraa esittelevä puhe. Elina olisi siis yhtä hyvin voinut nostaa kuulijan mielen näyttämölle lampun, maton tai kakkulapion. Sillä siis ei ole merkitystä, että tavara on juuri kannu. Jos kertojan puhetta ei seuraisi leikkaus tavanomaiseen kotona sijaitsevaan esineeseen, vaan Elina esittäytyisikin jutustamalla *tsskp wwaaa palar*, kyseessä olisi ”täydellisen monimielinen viesti”, äärimmäinen normipoikkeama, joka veisi kollaasikerrontaani kohti epäjärjestyttä (ks. Vuorinen 1997, 198). Sillä edeltävän kertojan puhe loppuu sanapariin *seuraaville sukupolville*, saattaisi kuulija etsiä logiikkaa sillä perusteella, että nyt siirryttiin seuraavissa sukupolvissa todella kauas eteenpäin. Kuitenkin

---

<sup>108</sup> C. S. Peircen sanoin kahisevat askeleen äänet ovat luonnossa kulkemisen indeksi.

tällainen syntagmaattinen siirtymä edustaisi poikkeamaa normista<sup>109</sup>, sillä on epätavallista siirtyä sekä ajassa että tilassa niin kauas, että tämän sukupolven edustajan puhuma kieli on meille käsittämätöntä.

*Hukkuvan maan* alussa Arin rajaava kertojan teksti päättyy puolestaan *sotaan*. Sana on ”säkeen” viimeisenä painokas ja yllättävyytensä vuoksi merkityksellinen: aineiston kohta vetäisi mielikuvia voimakkaasti toiseen suuntaan, jos hän harjoittelisi päivittäin geometriaa tai joogaa, jotka ovat molemmat toki asioita, joita opiskelija voi intensiivisesti harjoitella. Ari jatkaa puhumalla rynnäkkökivääristä. *Sota* ja *rynnäkkökivääri* sijaitsevat vierekkäisillä paradigmoilla: sodan akselin toisessa päässä sijaitsee rauha. Rynnäkkökivääri voi puolestaan sijaita aseiden paradigmalla, jonka akselin toisessa päässä on vaikkapa pienikokoinen pistooli ja toisessa tykki. Siirtymä ylittyy siis syntagmaattisen suhteen perusteella.

Ari on 25-vuotias *opiskelija*. Hän harjoittelee päivittäin *sotaa*. – Jos sulla on kädessä vaikka *rynnäkkökivääri*. A8

*Hukkuvan maan* kertojajäänen eli alun esittelyjakson ajan siirtymiä hallitsee<sup>110</sup> vierekkäisyyden periaate. Tämän jakson jälkeen liikutaan uneen ja kuvitelmiin ja seuraa seitsemän ensisijaisesti paradigmaattisella periaatteella yhdistyvää siirtymää. Sitten puheiden yhdistelyperiaate palaa syntagmaattiseksi, joskin joukossa on kaksi ennemmin samanlaisuuden perusteella ylittyvää kohtaa. Ja jälleen logiikka muuttuu – lopun kuusi siirtymää ovat paradigmaattisia. Siirtymätyypit siis vuorottelevat: aluksi lähdetään seuraamaan syntagmaattisesti etenevää tarinaa, logiikka vaihtuu samanlaisuuden perusteella eteneväksi ja seuraavaksi epäselvät – pääosin syntagmaattiset – siirtymät hallitsevat kerrontaa. Lopuksi palataan taas samanlaisuuden perusteella ylittyviin siirtymiin.

Noin neljännes *Hukkuvan maan* siirtymistä sisältää sävyjä molemmista siirtymätyypeistä, sekä vierekkäisistä että rinnakkaisista, mutta niissä yhdistymisen tyyppi on kuitenkin ensisijaisesti syntagmaattinen. Näin esimerkiksi tässä kohdassa, jossa Antti puhuu ihmisestä, jota täytyy auttaa ja puolustaa, ja Ari edustaa osaa näiden ihmisten kokonaisuudesta.

<sup>109</sup> Jotta voisin sanoa, mihin radion dokumenttiohjelmien kuulijat ovat tottuneet, tarvittaisiin toista tutkimusta. Tuottaja Kariston mukaan radiodokumentilla ei ole normia: kuulijat ovat tottuneet monenlaisiin radiodokumentteihin, ja tekijöillä on monenlaisia ns. käsialoja. Karisto kuitenkin kertoo, että monilla kuuntelijoilla ja ohjelmien tekijöillä on vankka usko lineaariseen kerrontaan (sähköpostikeskustelu 14.2.2013).

<sup>110</sup> Siirtymien logiikka ei ole aina selvä: monessa kohtaa on sävyjä molemmista siirtymätyypeistä.

...eikä luontoa tarvitse suojella eikä puolustaa vaan *ihmisiä tässä täytyy auttaa ja puolustaa*. – *Herää kymmeneltä, vähän syö, lähtee* luennolle... A18

Ari vahvistaa henkilökohtaisella tapausesimerkillään todeksi Antin poleemisen puheenvuoron ja siirtymä ylittyy näin vierekkäisyyden periaatteella, syntagmaattisesti. Ari kuitenkin puhuu itsestään ulkopuolisena, *hänenä*. Tämä on merkitsevää, sillä normin mukaisesti hän olisi puhunut itsestään näin: ”herään kymmeneltä, vähän syön, lähen luennolle”. Silloin tilanne olisi toinen: hän olisi oman elämänsä subjekti. Nyt siirtymän kummallakin puolella verbit toistuvat yksikön kolmannessa muodossa: *auttaa, puolustaa, syö, lähtee*. Tämä on siirtymän paradigmaattinen piirre. Kuitenkin sama kielipiillinen muoto vahvistaa loogista vierekkäisyyteen perustuvaa siirtymää: ihmistä pitää auttaa ja puolustaa, kuule nyt tuotakin miestä! Nyt Ari on tämä ihminen, jota täytyy auttaa ja puolustaa, sillä hän ei pysty ottamaan omaa elämäänsä omiin käsiinsä. Tulkitsen siirtymän siis ensisijaisesti syntagmaattiseksi ja toissijaisesti paradigmaattiseksi.

Tällaisia tietyssä määrin epäselviä ovat myös *Hukkuvan maan* kohdat, joissa henkilöt kuvittelevat siirtymän molemmin puolin: seuraava ikään kuin jatkaa ensimmäisenä puhuneen kuvitelmaa.

...Se on helppo niin kuin *kuvitella*, mitä tulevaisuus tuo tullessaan. – *Ne ihmismassat kamppailee* toisiaan vastaan elintilasta, ne sodat, ne luonnontuhot... A25

Vaikka ”haastatellut” puhuvat keskenään samalla tasolla ja jatkavat toisen puhujan ajatusta loogisesti, suusta suuhun kuvittelemisen voisi luokitella myös samanlaisuuden logiikaksi<sup>111</sup>. Unenkaltaisessa kiertävässä tilassa ei ole outoa, että vieras, joka ei ole kuullut sanomaasi, tulee jatkamaan kuvaustasi omasta näkökulmastaan. Mikä on norminmukaista tässä ohjelmassa, ei ole sitä esimerkiksi uutisluennassa.

*Lennä, lennä linnun* teksti ei yhdisty vierekkäisyyden periaatteella lukuun ottamatta aivan alkua ja neljää puolivälin jälkipuolella kuultavaa siirtymää B15–B18. Ensimmäisessä – jo esittelemässäni – siirtymässä liikutaan luonnossa. Ohjelman toista siirtymää avaan luvussa 4.1.4. Kolmannessa siirrytään vierekkäisyyden periaatteella uskomuksesta asiantuntijan selitykseen, mutta sanaparilla *kuolla – muuttaa linnunrataa pitkin* on myös paradigmaattinen ulottuvuutensa. Loppupuolen

<sup>111</sup> Juri Lotman on todennut, että kokeilevien kerrontamuotojen poetiikka rakentuu rinnakkainasettelun periaatteelle. Näin syntyneet kielikuvat voidaan kuulla sekä metaforisina että metonymisina. (Lotman 1989, 276.) Erottelu puhtaasti metaforisiin (paradigmaattisiin) ja metonymisiin (syntagmaattisiin) siirtymiin onkin vaikeaa: monessa kohtaa yhdistymisen logiikassa on osa kumpaakin.

siirtymissä B15–B18 kerrotaan ihmisistä, joka ovat muuttuneet linnuiksi. Ensin kuullaan lintuuskomus, jonka mukaan joutsen on ihmisen sukua, sillä kerran eräs tyttö muutettiin joutseneksi. Seuraavat kolme puheenvuoroa todistavat, että näin on: palokärki on miehen veli, varpunen toisen veli ja kovan äänen päästänyt pikkulintu on erään ”haastatellun” äiti. Tarinat kulkevat keskenään samalla todellisuuden tasolla: toinen, kolmas ja neljäs jatkavat ensimmäisen esimerkkiä todistaen, että lintu on kuollut perheenjäsen, ihminen. Siirtymä perustuu siis vierekkäisyyteen. Kuitenkin nämä pienet tarinat sijaitsevat keskenään samalla ”ihminen on muuttunut linnuksi” -paradigmalla. Kokonaisuudessa tämä merkitsee, että valitseepa ihmisten joukosta kenet tahansa, kuulemme samankaltaisen tarinan. Toisto tehostaa kerrontaa: ihminen voi nousta lentoon ja kuollut muuttua linnuksi.

Ihmisen puheääni viittaa paitsi merkittyyhin asioihin myös puhujaan itseensä. Toisin sanoen ihmisen puheääni on radiossa myös hänen itsensä merkki. Tämä havainto on oleellinen edellisessä esimerkissä, jossa siirtymien merkitys liittyy ensisijaisesti siihen, että puhuja vaihdetaan toiseen. Toisaalta normiin perustuva odotus ihmisäänen merkin loogisesta vaihtumisesta voi kuljettaa kuulijaa tarinassa eteenpäin johdonmukaisesti ja nojaten vierekkäisyyteen, vaikka ääneen lausuttujen sanojen merkitysten perusteella siirtymä olisi itse asiassa hämärä. Kun esimerkiksi *Hukkuvan maan* alun kertojääni on esitelty, on kuulijalle paljastettu logiikka, jonka mukaan kertoja kuvailee tarinamme henkilöt ja he esittäytyvät omilla äänillään, *näyttävät merkkinsä*.

...*todella arvokasta* sen sijaan, että me omistetaan *paljon paskaa*. – *Antti on kuvataiteilija*, joka lenkkeilee päivittäin Kaivopuistosta Kauppatorille... A5

*Paljon paskaa* jatkuu tässä *kuvataiteilijan* esittelemisellä. Jollakulla paska ja kuvataiteilija saattavat liittyä orgaanisesti yhteen. Taidekonteksti ja paska saattavat muodostaa jopa kuvan Jumalan teatterin Oulun speaktaakkelista<sup>112</sup>, jolloin kuulija piipahtaa mielessään 1980-luvulla tai pitää mielikuvaa merkinä lukutavasta: pian kuullaan ohjelma, joka etenee omalakisesti ja vastustaa vallitsevaa järjestelmää. Jotakuta toista *omistaminen, paska ja kuvataiteilija* voi ärsyttää: ”montako vanhusta täällä hoidettaisiin niilläkin apurahoilla!” Kolmas saattaa muistaa upean talon Kaivopuistossa ja jäädä miettimään, paljonkohan asunto maksaisi? Tämä on spekulatiota – nämä puhekatkelmat eivät liity jätävästi toisiinsa. Kuitenkin korva hyväksyy loogisesti vierekkäisinä

---

<sup>112</sup> Nelihenkinen ryhmä silloisia teatteriopiskelijoita järjesti Oulun kaupunginteatterissa vuonna 1987 esityksen, jossa he muun muassa heittivät yleisöä ulosteilla. Esitys muuttui skandaaliksi, joka johti oikeuskäsittelyyn sekä julkiseen kiistelyyn niin Teatterikorkeakoulun sisällä kuin eduskunnassakin.

kohdat, joissa merkki näytetään (Antin puheääni) ja kerrotaan (juontajan selitys) peräkkäin. Ehkä juuri tähän ihmisäänen merkkiluonteeseen perustuu kokemus siitä, että juontaja tai kertoja helpottaa kuulijan pysymistä kärryillä siirtymäkohdissa.

#### 4.1.3 Paradigmaattisesti ylittyvien siirtymien analyysi

Paradigmaattisissa siirtymissä elementit rinnastuvat toisiinsa yleensä samanlaisuuden tai vastakkaisuuden vuoksi. Tämä tarkoittaa sitä, että siirtymän merkitykselliset elementit sijaitsevat yhteisellä paradigmaattisella akselilla. Tämä voi tapahtua semanttisella, loogisella<sup>113</sup> tai lingvistisellä tasolla (esim. Lotman 1989, 62). Saussureen nojaten paradigmat voi jakaa myös fonologisiin, syntaktisiin ja semanttisiin paradigmoihin (Lehtonen 2000, 126). Itse kutsun tässä paradigmaattisia siirtymiä **samanlaisuuden** avulla ylittyviksi sekä **sanan** avulla ylittyviksi<sup>114</sup>. Ensimmäisessä siirtymän kummallakin puolella sijaitaan samalla akselilla tai siirtymä ylittyy semanttisesti, jälkimmäisessä on kyse ns. lingvistisestä tasosta. Silloin siirtymän kummallakin puolella sijaitsee äänneasultaan samanmuotoinen sana (homonyymi), jolloin siis eri merkkejä edustavat puheäännet käyttävät samaa merkitsijää, vaikka ns. syntaktinen paradigma<sup>115</sup> olisikin eri.

**Samanlaisuuden perusteella** yhdistyvät ne siirtymät, jotka latautuvat yhdistyessään, sillä ne erottelevat merkityksiä merkityn tasolla. Tässä *Hukkuvan maan* kohdassa Elina puhuu variksesta, joka on hänen kuollut ex-miehensä. Antti puolestaan puhuu hirsilinnasta, jonka joskus aikoo rakentaa turvalliselle paikalle mäen päälle.

...keskelle risteystä ja *kohos aivan viivasuoraan kohti taivasta*, yllättäen yhtäkkiä. – Kyllä sitten tulee muutettua jossain vaiheessa *jonnekin korkealle paikalle*. A28

Kummassakin on kyse korkealle menemisestä. Antilla niin käy *jossain vaiheessa*, naisen näkemällä linnulla se tapahtui *yllättäen yhtäkkiä*. Merkitsevä yhdistävä kohta on: kohosi kohti taivasta – muuttaa korkealle paikalle. Taivaaseen meneminen on samalla paradigmalla kuoleman kanssa ja *muuttaa korkealle paikalle* on kuoleman metafora. Paradigman sana ”muuttaa” vahvistaa

---

<sup>113</sup> Toisinaan on vaikea hahmottaa, tulisiko looginen siirtymä tulkita syntagmaattiseksi vai yhdistyykö se paradigmaattisesti loogisella tasolla. Näitä periaatteita ovat pohtineet myös Roman Jakobson sekä Juri Lotman, ja he ovat päätyneet keskenään erilaisiin johtopäätöksiin (Vuorinen 1997, 68).

<sup>114</sup> Lihavoin selkeyden vuoksi analyysien alut.

<sup>115</sup> Syntaktinen paradigma määrittää merkitsijän funktiota ko. lauseessa.

kielikuvaa: tapahtuu muutos, joka on ainakin jossain määrin pysyvä: kun taivaaseen muutetaan, siellä sitten ollaan.

Entä, jos Antin hirsilinna olisi ollut suunnitteilla päinvastoin notkelmaan? Kuulija olisi jäänyt Elinan puheenvuoron ja äänimaiseman yhä korkeampien sävelten vuoksi ylärekisteriin, korkealle ilmaan. Tällöin siirtymä olisi tapahtunut paradigmaattisesti vastakkaisuuden perustella, ja ohjelma olisi päätyntä pessimistiseen loppuun: jos Antti olisi halunnut hirsilinnansa notkelmaan, hän ehkä olisi jatkanut, että toivoo hukkuvansa tämän maailman mukana, liettyköön koti, ihan sama tässä maailmassa! *Tulee muutettua jossain vaiheessa jonnekin notkelmaan* muuttuisikin haudan metaforaksi. Mutta jos Antti jatkaa tästä puuhakkaana puhuen hirsilinnan rakentamisesta, siirtymässä ei olisi metaforista jännitettä. Silloin voisin koota samalle valinnan akselille kaikki keräämäni puheet tai muut äänet, joissa *mennään korkeelle paikalle* tai ollaan siellä. Seurattavuuden vuoksi pitäydyn tässä esimerkissäni siinä materiaalissa, jonka voi lukea liitteenä olevasta käsikirjoituksesta. Silloin voisimme siirtyä *korkeesta paikasta* suoraan kohtaan A30, ja siitä leikata pois puheenvuoron alku niin, että Elina sanoisi:

Pikkuveljeni haluaisin ehdottomasti tavata. Mä muistan, kun mä näin hänet viimeisen kerran, hän tota, heilutti siinä ikkunassa, kun mä tulin kotiin, mä muistan sen aina. Hän oli niin ilonen aina kun hän näki mut ja sit seuraavan kerran mä seisoin siinä samassa ikkunassa kun mä näin sitten että lippu vedettiin puolitankoon...

Näin Elina siirtyisi ajatuksessaan vielä lintuakin korkeammalle, aina kuolleiden valtakuntaan. Tällainen siirtymä voisi ehkä olla nykyistä tehokkaampi: se ylittyisi silloin syntagmaattisesti. Toinen ohjelman logiikan mukainen vaihtoehto olisi koota kuvitteellisesti tai vaikkapa lappumenetelmää (ks. luku 3.2.1) käyttämällä valinnan akselille materiaalin kohdat, joissa tapahtuu esimerkiksi jotakin *yllättäen yhtäkkiä*, ja kohdat, joissa puhuja aloittaa käyttämällä sanaa *aivan*, sillä tätä sanaa Elina painottaa oman, siirtymää edeltävän, puheenvuoronsa lopussa. Näistä voisi valita kollaasikerrontaan puheenvuoron, jossa merkitys siirtyisi teeman kannalta kiinnostavimmalla tavalla<sup>116</sup>.

Samanlaisuuden perusteella yhdistyy *Lennä, lennä linnun* seuraava siirtymä, jossa kahden tarinan samanlaisuus tulee esiin, kun puheet liitetään yhteen.

---

<sup>116</sup> Sillä teen analyysia oman tajuntani kanssa, tarkoitan, että merkitys siirtyisi kiinnostavimmalla tavalla *minun* korvilleni. Kyse on koko ajan myös omasta kuuntelukokemuksestani.



Kampheet vain jäi siihen Taatsin seitalle *ja mies katos*. – Punatulkku on ollut *ristiinnaulitun Jeesuksen lähellä* koivussa... B6

Shamaanin tarinan merkityksellinen asia on, että mies tosiaan katosi. Tästä siirrytään lintu-uskomukseen, jossa kerrotaan ristiinnaulitun Jeesuksen ja punatulkun suhteesta. Kadonnut, vaatteensa jättänyt mies sekä ristiinnaulittu Jeesus liittyvät merkityn tasolla samaan myyttiin: länsimaissa kaikki tuntevat tarinan, jonka mukaan Jeesuksen ruumis katosi ristiinnaulitsemisen jälkeen. *Kampheet vain jäi*.

Samanlaisuutta on sekin, että merkkien merkitsijät sijaitsevat keskenään samalla paradigmalla. Jotta sanat voi sijoittaa samalle paradigmalle, niillä on oltava keskenään sekä jotain yhteistä että jotain eroa. Siksi myös vastakkaisuus on samanlaisuutta. Tässä *Hukkuvan maan* siirtymässä ytimekäs yhteiskunnallinen toiminta rinnastuu siihen, että yksi *mä* jättää presidentinvaaleissa äänestämättä.

...on juuri sitä mafiaa, joka tekee *ytimekkään toiminnan* vaikeeks. – Jos *mä jätän* presidentinvaaleissa *äänestämättä*, niin ei se muuta mitään... A20

*Ytimekäs toiminta* ja *äänestäminen* sijaitsevat molemmat yhteiskunnallisen vaikuttamisen paradigmalla. Kun kyse on vieläpä *äänestämättä jättämisestä*, siirtymä yhdistyy samanlaisuuden logiikalla niin, että puheklipistä siirrytään jossain määrin vastakkaiseen.

Aivan ohjelman lopussa Elinan ja Arin puheet yhdistyvät onnellisuuden paradigman avulla. Elina on hetkeä aiemmin unelmoinut, että tapaisi kuoltuaan ex-miehensä. Hän unelmoi siis siitä, että hänen entinen miehensä haluaisi tavata taivaassa hänet eikä jotakuta toista. Puheenvuoron lopun merkityksellinen kohta viittaakin unelmaan onnellisesta kuolemasta.

*Ex-mieheni, jos hän on muuttunut toisenlaiseks*. Jos ei hän halua tavata siellä jotain muuta. – *Mä unelmoin onnellisesta elämästä*. A31

Elinan kerrottua toiveensa Ari jatkaa, että unelmoi onnellisesta elämästä. Onnellinen elämä ja onnellinen kuolema sijaitsevat saman mahdollisen paradigman vastakkaisissa päissä. Paradigmaattisen tason lisäksi asioiden yhteenliittymisessä on myös vierekkäisyyteen nojaava metonyminen puolensa. Suhteessa Arin puheeseen Elinan sisäinen monologi on tapausesimerkki. Sitä Ari jatkaa kertomalla yleisemmin onnenunelmastaan.

Jos siirtymässä on pelkästään paradigmaattinen ulottuvuus, korva ei (muusta äänikerronnasta riippuen) välttämättä ehdi oivaltaa logiikkaa. Jos asiasta ei liikuta seuraavaan vierekkäisyyden perusteella ja ainoa samanlaisuuteen liittyvä taso jää hämäräksi, ei käteen jää ehkä mitään.

...josta *kyvykkäimmät siirtyvät seuraavalle planeetalle*. – Uusi hankinta on tommonen *pehmeä matto*, jossa on lilaa... A12

Tässä Antti on kiihtynyt huomiostaan, että ilmastonmuutoksen tutkimisesta siirretään rahaa Mars-tutkimukseen. Aiotaanko tämä planeetta jättää kuumenevaksi myrskytuhojen maaksi, pedataanko Mars-tutkimuksella mahdollisuutta paeta tulevaisuudessa täältä seuraavalle planeetalle?

Äänisiirtymä kestää vain kaksi sekuntia, ja Elina kertoo hankkineensa pehmeän maton. Kun siirrytään seuraavalle planeetalle ja jatketaan matolla, lentävän maton assosiaatio ei ole kaukaa haettu. Jos äänikerronta tukisi tätä mielikuvaa, merkitys olisi ehkä toinen – nyt puheen lisäksi kuullaan marssin ääntä, eikä oma korvani synnytä mielikuvaa, jossa etenemisliike liukuisi maton avulla. Puhekatkelmat eivät lataudu kohdatessaan poeettisesti, sen sijaan Elina luettelee vyöryttämällä tavaroita. Looginen liike tavaraan hukkuvan myrskytuhojen planeetan ja Elinan ostosvimman välillä jää sekin epämääräiseksi. Kuitenkaan korvani ei pysähdy kohtaan – johtuuko se siitä, että korva kestää silmää paremmin yllättäviä leikkauspintoja ja sitä, että asiat, jotka eivät kuulu yhteen, liitetään yhteen? Vai sittenkin siitä, että Elina aloittaa matolla eikä jollakin muulla ostamallaan esineellä?

Aineistossani on kuitenkin tällaisia selvästi kerrontaa kuljettavia samanlaisuuden perusteella yhdistyviä siirtymiä. Esimerkki tällaisesta sijaitsee *Lennä, lennä linnun* lopussa. Ohjelman viimeisessä lintu-uskomuksessa kerrotaan, että harakka tietää edeltäpäin murhat ja itsemurhat. Tätä ennen olemme kuulleet useista tapahtumista, joissa lintu on oikeassa elämässä liittynyt kuolemaan.

...ja harakka nauraa, niin *käänny pois*. Sinua *ei onnista*. – Se oli jotakin hyvin varhaista lapsuutta... B21

Äkkiseltään uskomusmateriaali näyttää liittyvän kokemukselliseen puheeseen syntagmaattisesti, samalla kerronnan tasolla. Vierekkäisyyden periaatteella kertomus jatkuisi nyt loogisesti tapausesimerkillä: naisen varhaisessa lapsuudessa tapahtui traagisen epäonninen tapahtuma, kun harakka nauroi. Näin ei kuitenkaan ole. Tekstin jatkuessa selviää, että nainen ei käänny pois, vaan katsoo kohti lapsuutensa lintua. Aiemmin on puhuttu kaipuusta ja kuolemasta, mutta nyt nainen jatkaa: ”must se oli aina ihanaa kun se tuli, iso ja valkoinen lintu”. Tähän asti seuraava puhuja on vahvistanut edeltävää, mutta nyt tämä logiikka ei pidä: kohta on yllättävä, siis merkitsevä. Lintujen

paradigmalta on valikoitunut lintu, mutta se ei olekaan pieni vaan iso. Lintu ei tuo epäonnea, vaan on *ihana*. Se ei ole musta tai harmaa, se on *valkoinen*. Ihanasta, isosta ja valkoisesta siivekkäästä minulle ei tule mieleen lokki vaan enkeli. Kukaan ei puhu enkelistä, mutta iso, valkoinen ja ihana tuo sävyjä muista saman paradigman sanoista. Enkelillä ja lokilla on keskenään yhteisiä ominaisuuksia, mutta ne myös eroavat toisistaan. Jos naisesta olisi ollut *ihanaa aina, kun pieni ja kirjava lintu* olisi lentänyt paikalle, assosiaatiot olisivat toiset. Tämä siirtymä ei siis ylitykään vierekkäisyyden perusteella vaan paradigmaattisesti, ja rinnastettavat elementit ovat merkityksellisellä tavalla vastakkaisia.

**Sanan perusteella** yhdistyvät aineistoni siirtymät, joissa siirtymän molemmiin puolin käytetään samaa sanaa, sanaparia tai kieliopillista muotoa. Tällainen polyseemisuus eli monimerkityksisyys on lingvistinen ilmiö, joka perustuu siihen, että sanan alamerkitykset ratkeavat kontekstista.

Niin *mä unelmoin* siitä, ettei mun tarvi olla *yksin vanhana, siitähän mä unelmoin*. – Kymmenen *vanhana* ja siitä eteenpäin mulla oli *valtavat määrät tyttöystäviä*... A22

Ensimmäinen *vanhana* olisi korvattavissa sanomalla *kun olen vanha*; toinen tarkoittaa samaa kuin *vuotiaana*. Jos Elinan *vanhana* korvattaisiin kieliopillisesti samanmuotoisella ja niin ikään raihnaisuuden paradigmat valitulla sanalla *sairaana*, seuraavan puhujan aloitus olisi heikommin motivoitu. Näin sittenkin, että Elinan puheenvuorossa valinta olisi norminmukainen: harva unelmoi olevansa sairaana yksin. Siirtymässä on sävyjä myös samanlaisuuden perusteella ylittyvästä paradigmaattisesta siirtymästä. Ensimmäinen puhuja, Elina, toivoo tapaavansa vielä jonkun. Ari puolestaan kertoo, kuinka kuvitteli itselleen seuralaisia jo kymmenvuotiaana. Jos Arin alku ”[k]ymmenen vanhana ja siitä eteenpäin” leikattaisiin pois, yhdistyminen tapahtuisi unelmoinnin avulla eli edellä esittelemäni periaatteella. ”Mulla oli valtavat määrät tyttöystäviä” voisi kuulostaa kerskailulta, mutta miehen puheääni on vilpityn ja hän jatkaa kertomalla unelmoinnista. On selvää, että *valtavat määrät tyttöystäviä* on nuoren miehen fantasiaa. Näin siirtymä yhdistyy tavalla, jossa edeltävän puhujan *unelmointi* liittyy kuvaksi Arin samanaiheisesta unelmasta, näin paradigmaattisessa siirtymässä on myös vierekkäisyyden logiikkaa. Saman sanan *vanhana* toistaminen voimistaa puheiden liittymistä yhteen.

Se, että seuraava puhuja jatkaa edeltävän käyttämällä sanavalinnoilla, kertoo mielestäni ohipuhumisesta, kohtaamattomuudesta. Henkilöillä on yhteistä, mutta he eivät huomaa sitä, vaan ovat joukossa yksin. Kerronta korostaa näin yksinäisyyden teemaa. Sanaan perustuva siirtymä on

myös norminvastainen. Ensimmäinen tällä logiikalla ylittyvä siirtymä kuullaan *Hukkuvassa maassa* neljä siirtymää sen jälkeen, kun kertojäänestä on luovuttu.

Nyt mä sain, sain vihdoon viimein sit sen *tietää*. – On tottunut *tietään*, miltä panssarivaunu kuulostaa. Tasanen hyrinä. A13

Leikkaus Elinasta Ariin on nopea, joten kahteen kertaan lausutut sanat *tietää* yhdistyvät ainakin omilla korvissani. Vaikutelma on erikoinen ja Arin puheenvuorossa on myös muita outouttavia keinoja: hän siirtyy puheensa sisällä sujuvasti päänsisäiseen fantasiaan, on yhtäkkiä keskellä preesensissä tapahtuvaa panssarivaunutaistelua. Sisäisen monologin tehosteääninä kuullaan erikoista sotapuhetta. Tarkkakorvainen saattaa huomata, että ääni on Arin, joka kertoo fantasiaansa takaperin. Rauhallisella ja uskottavalla äänellä kuvastusta sotatilanteesta siirrytään Anttiin, jolta on valittu puheenvuorojen paradigmat kohta, jossa hän vertaa suhdettaan ympäröivään luontoon talvisodaksi: *Tää on vähän kuin talvisota, mun henkilökohtainen rintama...* Vaikka talvisota on vertaus ajatukseen, jonka hän itse aikoo seuraavaksi kertoa, tässä siirtymässä vertaus toimii myös taaksepäin: ikään kuin Arin puhe olisi äänikuva Antin kokemalle sotatilanteelle. Hylättyään kertojan kerronta siis siirtyy yhä kauemmas norminmukaisesta. Henkilöt ikään kuin laulavat keskenään samasta temasta epätavallisella todellisuudentasolla.

*Lennä, lennä lintu* -ohjelmassa tällaisia poikkeavia, jossain määrin sanan perusteella tapahtuvia paradigmaattisia siirtymiä on enemmän kuin *Hukkuvassa maassa*, peräti yhdeksän kappaletta. Selvästi saman sanan avulla siirrytään esimerkiksi kohdassa, jossa shamaani kertoo ennustaneensa äitinsä kuoleman. Lintubongari taas näkee ”jotain hanhia” ja koettaa paikallistaa ne kiikarillaan.

...ja mie hänelle kerroin, et miten, *mitä mie näjin*. – *Mistä mä näin?* B19

Kumpikin käyttää sanaa *näin*. Shamaani tarkoittaa tällä ennalta näkemistä, lintubongari lintujen näkemistä. Saman sanaparin *mie näjin/ mä näin* toistaminen lataa siirtymään merkitystä ja etäännyttää ohjelmia norminmukaisesta. Jos bongari ei olisi aloittanut pohtimalla, missä hän näki hanhet, hän olisi aloittanut suoraan aprikoivalla äänellä ”[j]otain hanhia. Näyttäis, et siellä ois metsähanhia...” Silloin siirtymä olisi tapahtunut näkemisestä näkemisen kohteeseen, siis vierekkäisyyden logiikalla. Hanhet olisivat saaneet enemmän painoarvoa ja silloin ne olisivat yhdistyneet myös shamaanin äidin näkemiseen. Kuolevan äidin ja hanhien leikkaaminen yhteen olisi kuitenkin tehnyt mielikuvasta toisenlaisen, naurettavan.

*Lennä, lennä linnussa* nainen miettii, miten olisi käynyt, jos hän irtaannuttuaan itsestään ei olisi päässytäkään takaisin. Shamaani jatkaa kertoen kuolemasta. Kumpikin puhuu *lähtemisestä*, joka shamaanilla on kuoleman metafora. Merkitsijät ovat siis samat, mutta sanojen syntaksinen paradigma eli funktio lauseessa on eri:

...et mun sieluni olisi *lähtenyt* vaeltaan tonne *henkien* sekaan. – Silloin kun ihminen *lähtee* täältä, *ruumishan* tänne jääpi... B5

Vastakkaisena sanaparina siirtymässä kuullaan *henki-ruumis*. Siirtymän molemmin puolin tässä puhutaan tavallaan samasta asiasta – kun henki lähtee niin ruumis jää. Näin siirtymä ylittyy myös samanlaisuuden perusteella.

*Lennä, lennä linnussa* käytetään lintu- ja lentämiskuvastoa. Tässä bongari miettii lapsia käyttäen lintumetaforaa. Lentämisen kuvasto yhdistää lintubongarin shamaaniin, joka miettii, onko hänen kokemuksensa lentämistä vai ei.

...kun lapset *lentää* pois kotoa sitten 18-vuotiaana. – Siellä *kotkan siipien suojissa kattelen*, niin onko se *lentämistä*, vai... B12

Jos bongari olisi valinnut jokin muun sanan samalta paradigmatlta, hän olisi voinut sanoa, että lapset *lähtevät* pois kotoa. En usko, että olisin siinä tapauksessa valinnut bongarin tätä katkelmaa ohjelmaan, sillä lasten poismuutolla ei ole mitään tekemistä ohjelman sisällön kanssa. Sen sijaan samankaltaisuus liittyy bongarin käyttämään sanavalintaan. Tässä yhdistäminen tapahtuukin ensisijassa *lentämisen* merkitsijän perusteella. Vaikka lasten lentäminen pois kotoa on metafora, ja shamaani pohtii, *lentääkö* hän ylisissä kirjaimellisesti, siirtymän molemmin puolin käytetään samaa verbiä, eli yksinkertaistaen voi sanoa, että siirtymä tapahtuu äänteellisen samankaltaisuuden perusteella.

#### 4.1.4 Muiden äänien perustella ylittävät siirtymät

Osassa aineistoni siirtymistä puhujat leikataan yhteen ennemmin muiden kerronnallisten äänten kuin merkityksellisten sanojen avulla. **Syntagmaattisina äänisiirtyminä** miellän kohdat, jossa ääni kuljettaa kuulijaa loogisesti seuraavaan lähiaäneen. Lintubongari esimerkiksi kertoo, kuinka korpista tulee *erilaisia ajatuksia kuin talitintista* (B2), ja samalla luonnon äänien ohelle nousee uhkaava taustäääni. Se on tunnelmaltaan erilainen kuin keveät ja hyväntuuliset äänet, jotka voisivat liittyä pikkulintuun. Samalla ääni kuvaa uhkaavien enteiden maailmaa, josta epäonnea ja kuolemaa

povaavat uskomukset nousevat. Pian kuullaankin pahaenteinen enne. **Paradigmaattisissa äänisiirtymissä** ääni toimii puolestaan metaforan tavoin tai esimerkiksi kuvaa jotain, joka onkin poissa. *Hukkuva maa* -ohjelmassa siirrytään äänestämisestä sydämeen äänellisen assosiaation avulla:

...roskan kävelykadulle. Koska ei tää maailma parane sillä, että mä en sitä *pudottais*. – Mul on jotenkin sellainen tunne, että mul on jotain *vikaa sydämässä*. Sillain että... A21

Kun sotaiksi tiedetty Ari on sanonut, *ettei maailma parane sillä, että hän ei sitä pudottais*, kuuluu putoamisen ääni, jonka jälkeen alkaa Krakataun musiikki. Siinä rytmi etenee vääjäämättömästi ajassa. Kuulijan tajunnassa tämä ensimmäinen isku yhdistyy ehkä pommiksi<sup>117</sup>. Roskan ja pommin pudottaminen sijaitsevat saman akselin eri päissä ja ääni on latautunut merkitseväksi. Isku on nimittäin paitsi rytmittävä myös yllätyksellinen – putosihan kadulle äänestyslappu roskana. Yllättävän painava putoaminen tai pommi tuo siirtymään metaforan: kun äänestyslippu tuntuu roskalta, syttyy sota. Tai mitättömältä tuntuva asia voi laukaista isoja tapahtumia. Tai äänestyslipun pudottaminen roskana onkin painava asia. Ääni myös ennakoiki myöhemmin ohjelmassa kuultavaa tarinaa: väkivaltatilanteita voi syttyä ihan missä tahansa. Musiikin rytmin päälle aloittaa puheääni – Elina kertoo valittavalla äänellä tunteestaan, jonka mukaan hänellä on jotakin vikaa sydämässä. *Pudottais*, tehosteääni ja *vikaa sydämässä* yhdistyvät kaikki toisiinsa samanlaisuuden periaatteella. Muutakin yhdistävää on: maailma *ei parane* ja sydämässä *on vikaa*. Sydänvika ja parantumisen ovat samalla sairastamisen paradigmalla. Maailmakin on perustavalla tavalla sairas. Äänikerronta vaikuttaa tässä myös puheen siirtymisen logiikkaan. Jos suoraan Arin kommentista siirryttäisiin Elinan sydänhuoleen, käsittelisin siirtymän tässä puheen samanlaisuuden perusteella tapahtuvaksi: *maailma ei parane* sijaitsisi samalla paradigmalla sydämässä olevan sairauden kanssa. Kun myös äänikerronta rakentaa merkitystä, siirtymä on onnistuneempi, kuin jos merkitys rakentuisi vaan puheen varassa.

Ohjelmat synnyttävät omat norminsa. Tämä tarkoittaa esimerkiksi<sup>118</sup> sitä, että ohjelmien aihe ja dramaturgia ohjaavat kuulijaa kohti tiettyä odotushorisonttia. Ne johdattavat kuulijan odottamaan jotakin, ja poikkeamat ohjelman sisäisestä normista ovat yllätyksellisiä ja siksi merkitseviä. *Lennä, lennä linnun* lintu-uskomukset on erotettu muusta äänimaisemasta omalla musiikillaan, jota

---

<sup>117</sup> C.S. Peirce seuraajineen kutsuisi ääntä pommin indeksiksi.

<sup>118</sup> Myös ohjelmapaikka ja kanava ohjaavat kuulijaa odottamaan tietynmuotoista ohjelmaa.

varioidaan, mutta joka kuitenkin on tunnistettava ja poikkeaa muusta äänikerronnasta. Kun tämä musiikki kuullaan kolmatta kertaa, siihen ei yllättäen liitykään pahaenteistä lintu-uskomusta (ks. käsikirjoituksen kohta B10). Puheen korvaa itse lintu, metso, joka lehahtaa ohi. Tunnistettava linnun siipien ääni sijaitsee samalla paradigmalla kuin muutkin äänelliset lintua edustavat merkit (kuten keinotekoinen, lausuttu symboli *lintu*), jotka voivat kertoa korvalle linnun lentävän tarinassa. Tämä linnun lehahtuksen ääni, peirceläisittäin linnun indeksi, on kuitenkin lähempänä oikeaa lintua kuin sen keinotekoinen merkki, puhuttu symboli. Siipien äänellä on tässä merkitys: se korvaa linnuista kuultavan uskomuksen. Samalla se ikään kuin luonnollistaa jo kuullut uskomukset – ne ovat yhtä totta kuin tämä lintu.

Edeltävässä esimerkissä paradigmaattisesta siirtymästä ääni kuvasi jotain, mikä on poissa. Äänisiirtymissä voidaan käyttää merkitsevänä äänenä myös hiljaisuutta, jota usein kuvataan yhdeksi elinvoimaisimmista äänistä (esim. Stockfelt 1997, 67). Hiljaisuudet<sup>119</sup> ja tauot rakentavat ohjelman rytmiä, mutta auttavat myös ymmärtämään puheisisältöä. Siksi hiljaisuuden ympärillä sanotut sanat saattavat saada erityistä painoa. Nimittäin vaikka hiljaisuuden voi ymmärtää äänen vastakohtaksi, hiljaisuus on myös jotakin, mitä ilman äänellä ei ole merkitystä (Stockfelt 1997, 85). Kuitenkin äänikerrontaa käsittelevässä artikkelissaan Rami Lindholm huomauttaa, että radiossa vain yhden sekunnin hiljaisuus voi tuntua liian pitkältä (Lindholm 1997, 85).

*Hukkuvassa maassa* käytetään runsaasti hiljaisuuksia. Seuraavassa esimerkissä hiljaisuus on radiokerrontaan merkitsevän pitkä, se kestää yli neljä sekuntia<sup>120</sup>. Kyse ei siis ole enää puheen tauosta vaan merkitsevästä elementistä. Ensin Elina vyöryttää roppakaupalla triviaaleja ostoksia puheen kiertyessä yhä oudommaksi:

...siis juustoja mä ostan ja lihaa, kanaa, kalaa ja sitten semmoisia kalkkunanakkeja ja sitten parsakaalia, kesäkurpitsaa ja vähän sipulia ja sit mä ostan tosiaankin no vähän mandariinia, yhden mä syön päivässä, mutta mä oon onnistunut kyllä laihtuun jo kahdeksan kiloo aika lyhyessä ajassa. Se on siin ainoo ongelma, että kun pitäis jotain jotain tota juoda vaan jotain kivennäisvettä, mut se ei mua sillain niin kauheesti kiinnosta, kun mä haluisin juoda kevytjaffaa, jos on taas jotain aspartaamia, sitä käytetään jossain sotatilanteissa hermomyrkkynä ja sit se on makeutusaine.

*(Maanvyöry päättyy kilahdukseen.*

<sup>119</sup> Radiossa kerrontaa rakentavat hiljaisuudet voivat olla *suhteellisia*, jolloin esimerkiksi kellon tikitys on hiljaisuuden indeksi. Hiljaisuutta on myös ääni, mikä toimii odotusten vastaisesti ja jää kuulumatta. Aina hiljaisuudet eivät ole kertovia: silloin hiljaisuus on ääni, jota yksinkertaisesti ei kuule tai ääni, jonka pyrkii sulkemaan korvista keskittyäkseen toiseen ääneen, esimerkiksi haastatellun vieressä hurisevan jääkaapin hurina.

<sup>120</sup> Tällaiset pitkät tauot herättivät muutamassa ammattilaisryhmän kuulijassa kysymyksen, loppuiko ohjelma tähän?

*Hiljaisuus.)*

Joskus tulee semmonen tunne, ettei sen niin välillä oo, vaikka tässä kuoliskin. Tuntuu niin yksinäiseltä elämä aika monta kertaa...

*Hermomyrkky* poikkeaa Elinan matalan lausunnan vuoksi, ja pian ollaan keskellä hiljaisuutta. Elokuvan äänikerrontaa tutkineen David Sonnenscheinin mukaan ihmiset haluavat ääniä ympärilleen. He tuntevat olonsa eristetyiksi ja toivottomiksi, jos äänet katoavat: ”[ä]änen poissaolo voi herättää pelon elämän poissaolosta”, hän kirjoittaa. (Sonnenschein 2001, 125.) Äänen poissaolo<sup>121</sup> onkin tässä kuolemanpelon merkki. Siirtymässä äänimaisema siis ennakoii asiaa, joka kerrotaan pian toisen merkkijärjestelmän, sanojen, avulla. Näin äänimaisema toimii kuten kuva elokuvassa.

Vaikka en tässä tutkimuksessa käsittele äänisuunnittelijan työtä, siirtymistä puhuttaessa on syytä todeta, että myös äänimaisema sitoo yhteen yksittäisten siirtymien lisäksi myös isompia kokonaisuuksia. *Hukkuvassa maassa* äänikerronta nousee asteikossa yhä korkeammaksi mitä ”ylemmäs” kuljetaan tästä arkitodellisuudesta. Sen sijaan *Lennä, lennä linnun* äänikerronta rakentuu uskomusten ja niiden alla toistuvan uhkaavan äänen rytmittäminä. Myös linnut pääsevät ääneen.

Käsiteltyäni nyt muiden äänien perusteella ylittyviä siirtymiä, luon vielä katseen radiodokumentin merkitystä rakentaviin elementteihin ja niiden muodostamiin syntagmaattisiin tasoihin. Radiodokumenttikirjallisuuteen nojaten (esim. Karisto & Leppänen 1997) olen jakanut tässä radiodokumentin kerronnan puheeseen, musiikkiin ja muihin ääniin sekä hiljaisuuteen. Elokuvan äänikerrontaa soveltaen radiodokumentin äänet voisi karkeasti luokitella myös diegeettisiksi eli tarinaan kuuluviksi ääniksi, tarinan tilääniksi sekä akustiseksi tilaksi, jossa ohjelma kuullaan (ks. Stam 1992, 60). Ensimmäiseen kategoriaan kuuluu paitsi puheääni myös esimerkiksi askeleet ja kahisevan luonnon äänet *Lennä, lennä lintu* dokumentin alussa, jossa kävellään lintujen luokse. Toiseen kategoriaan voi luokitella akustisen tilan, esimerkiksi studiossa ohjelmaan liitetyt matalat taajuudet puheen taustalla. Tällaista äänimaisemaa ei ehkä edes huomaa<sup>122</sup>, vaikka nämä äänet värittävät ns. mielen näyttämöä. Kolmanneksi vastaanottajan radio ja kuuntelutilanne lisäävät ohjelmaan omat äänensä: dokumentti voidaan kuunnella auton hurinassa tai kesäiltana mökkiterassilla.

---

<sup>121</sup> Kariston mukaan radiodokumentin tehtävä on välittää ja synnyttää kokemusta ihmisten välisestä yhteisyydestä, mikä johtuu kuuluaistista ja radion luonteesta (Karisto & Leppänen 1997, 26).

<sup>122</sup> Tällainen akustinen tila tulee tahattomasti näkyväksi silloin, kun ohjelmaan jää niin sanottu äänikuoppa.



Kuten sanottua, keskityn kerronnalliseen kategoriaan ja siinä puheeseen<sup>123</sup>. Se on sisällön ja sanattoman puheen yhdistelmää, eli puheen merkitykseen kuuluvat myös henkilön henkilökohtainen puheääni ja -tapa, sanojen painotukset sekä muu ilmaisu. Esimerkiksi *Hukkuvan maan* Elinan kieli on nopeaa, vyöryttävää, se ikään kuin kätkee alleen jotain. Kun Ari pääsee sisäiseen monologiin itsensä kanssa, puhe on rauhallista ja täsmällistä – aivan kuin hän näkisi edessään kuvan, jota katselee ja kääntää samalla sanoiksi. Puheessa foneemit yhdistyvät morfeemeiksi ja lopulta yksiköiksi tai kokonaisuuksiksi, jotka päättyvät taukoon tai hengenvetoon, mutta radiodokumentin kieli syntyy myös muista äänistä ja niiden syntagmaista (vrt. elokuvan *The Grand Syntagmatique*, Stam 1992, 37). Foneemien lisäksi muiksi merkityksiä rakentaviksi ”semioottisiksi alkeisosiksi” voisi käsittää<sup>124</sup> esimerkiksi mikrofonin valinnan ja näiden valintojen yhdistelmän; mikrofonin etäisyyden kohteesta; mikrofonin liikkeen kohteeseen nähden; sen akustisen tilan, jossa mikrofonia käytetään (tilääni); muut kerrontaan kuuluvat ja haastattelutilasta kerätyt äänet (lähiäänet ja tehosteäänet) sekä studiossa tehdyt kerronnalliset äänet mukaan lukien musiikin, jonka lähde ei sijaitse dokumentin tarinassa<sup>125</sup>. Näitä semioottisia alkeisosa yhdistelemällä syntyvät siis niiden syntagmat ja edelleen päällekkäiset syntagmat eli radiodokumentin kieli. Esimerkiksi mikrofonia on aineistossani käytetty odotuksen mukaisesti, eikä sen käytössä ole merkityksellisiä elementtejä. Pidän haastattelumikrofonia tasaisella haastatteluetäisyydellä kohteesta, enkä käytä suuntakuviota yllättävällä tavalla esimerkiksi kulkemalla ”haastatellun” taakse jatkaen lähäänen keräämistä niskasta. Sen sijaan merkityksellisiä elementtejä on rakennettu äänitekstiin leikkauspöydässä. Esimerkiksi näistä käy useita sekunteja kestävä hiljaisuus. On niin ikään tulkinnanvaraista, mikä lopulta on puhetta: puheeseen kuuluvat tauot, eikä ääntä ole ilman hiljaisuutta.

#### 4.1.5 Yhteenveto siirtymistä

Kummassakin aineistoni ohjelmassa on paradigmaattisia siirtymiä enemmän kuin syntagmaattisia. Aineistoni ohjelmille on siis tyypillistä, että seuraava puhuja ei jatka edeltävän aihetta loogisesti vierekkäisyyteen nojaten, vaan puhekatkelmissa on jotakin muuta keskenään samanlaista: metafora

---

<sup>123</sup> Korvan kyky erotella muita kuin sopimuksenvaraisia ääniä on heikko: sama mäiskähdys saa eri merkityksen, jos puheen taso käsittelee tappelua kuin jos puheenaiheena on espanjalaisen tomaattityöläisen arki.

<sup>124</sup> Luokittelu on omani. Tähän tapaan on pohdittu liikkuvaa kuvaa esimerkiksi kirjassa Lotman 1989, 39–40.

<sup>125</sup> Silloin musiikki on leikattu ohjelmaan kuten Krakataun kappale dokumenttiin *Hukkuva maa*. Sen sijaan jos Elina alkaisi kaivata edesmennyttä pikkuveljeään ja laittaisi soimaan tämän suosikkikappaleen, ääni olisi diegeettinen, sillä sen lähde sijaitisi mikrofonin ”alueella”.

kantaa yli siirtymän tai seuraava puhuja jatkaa käyttäen samaa merkitsijää kuin mihin edeltävä lopetti. Tällaiset assosiatiiiviset suhteet poikkeavat kielenkäytön normista.

*Hukkuvan maan* siirtymät etenevät kertojäänen ajan vierekkäisyyden perusteella. Henkilöt esitellään sanallisesti ja he esittäytyvät omilla äänillään. Kertojan avulla johdatteleminen, henkilöiden rajaaminen monologisiksi objekteiksi ja metonymiset siirtymät ovat norminmukaista kerrontaa. Alun kahdeksan ensimmäisen siirtymän jälkeen logiikka muuttuu, ja seuraavassa kahdeksassa merkitys siirtyy toisella periaatteella eli osia yhdistää enemmän samanlaisuus kuin vierekkäisyys. Osa ohjelman siirtymistä on epäselviä, eikä tämä aina johdu siitä, että siirtymät yhdistyisivät useammalla eri logiikalla ja siksi niistä olisi siksi vaikea hahmottaa ensisijaista yhdistymisen tapaa – osa siirtymistä on yksinkertaisesti heikosti motivoituja. Paradigmaattista jaksoa seuraavassa kymmenessä siirtymässä onkin sävyjä molemmista yhdistelyperiaatteista, silti niin, että logiikka nojaa ennen muuta vierekkäisyyteen. Ohjelman 32 siirtymästä viimeiset kuusi voi taas luokitella paradigmaattisiksi.

*Lennä, lennä lintu on Hukkuvaa maata* yhtenäisempi. Dokumenttia hallitsee samanlaisuuden periaate, jonka lisäksi merkitys siirtyy osassa siirtymistä selvästi vierekkäisyyden logiikalla – ainoastaan ohjelman aivan ensimmäinen siirtymä (se, jossa ollaan matkalla lintutorneille) on pelkästään syntagmaattinen. Ohjelmassa käytetään myös runsaasti sellaisia siirtymiä, joissa seuraava puhuja toistaa edeltävän käyttämän sanan. Norminvastaiset ja assosiatiiiviset siirtymät voimistavat tekstin poeettisuutta ja myös muistuttavat kuulijaa kollaasimuodosta. Kummankin radiodokumentin siirtymätyypit voi hahmottaa yksinkertaistettuna kaaviosta 3 (ks. luku 4.2.7, sivu 92), jossa olen sijoittanut ohjelmien siirtymät draaman kaareen.

Rakentaessani kollaasimuotoista ohjelmaa olen siis käyttänyt normista poikkeavia paradigmaattisia siirtymiä. Myös ohjelmien välinen suhde on paradigmaattinen. *Hukkuva maan* lopussa Antti kertoo, ettei häntä kiinnosta enää tämä touhu, millä hän viittaa kulutusyhteiskuntaan. Hän hakee muutosta, jota ei voi tehdä yksin, mutta tekee sen tarvittaessa vaikka yksin. Valtavat jäävuoret sortuvat – äänikerronnallisesti ohjelma päättyy ilmastokatastrofiin<sup>126</sup>. Myös *Lennä, lennä linnussa* ollaan luonnossa. Ensimmäisessä luonto voittaa, jälkimmäisessä ollaan turvallisella maaperällä: luonto on jotakin, mitä voi yrittää hallita esimerkiksi nimeämällä peipposia. *Hukkuvassa maassa* halutaan

---

<sup>126</sup> Vuonna 2005 vielä keskusteltiin mediassa siitä, onko ilmastonmuutosta olemassa.

tästä maasta pois, kaivataan muutosta ja avuksi isoa porukkaa. Absurdiin toiveeseen vastaa seuraavan ohjelman alun *mielenkiintoiset muuttoparvet*. Myös yksi merkki yhdistää ohjelmia toisiinsa: Elinan ääni on henkilönä molemmissa. Kuten tuottaja Karisto luonnehti: *Lennä, lennä lintu* on samanlainen ja erilainen kuin edeltäjänsä.

## 4.2 Oikeanmuotoinen aineistoni eli kerronnan osat kokonaisuudessa

### 4.2.1 Miksi ja miten käytän draaman kaarta?

Rakenne ei synny vain peräkkäisten elementtien keskinäisessä suhteessa, vaan myös osien suhteessa kokonaisuuteen. Tässä käsikirjoittamisen teoriaan pohjaavassa luvussa selvitän aineistoni kollaasikerronnan ja draaman kaaren suhdetta toisiinsa. Dokumentille, saatikka radiodokumentille, ei ole tehty omaa sovellusta draaman kaaren mallista. Käyttämäni malli perustuu Aristoteleen klassiseen malliin, jota on sovellettu nykytuotannon hengessä<sup>127</sup>.

Vaikka tyyliini on poeettinen (vrt. Karisto & Leppänen 1997, 57) ja aineistoni liittyy poeettiseen funktioon tai siinä on piirteitä poeettisesta moodista, se rakentuu syntagmana jonkin logiikan mukaisesti. Tarkastelen aineistoani ikään kuin *radiodokumentaarisena lauseena*, ja katson klassista draamateoriaa ikään kuin kielioppina, johon vertaan näitä kollaasidramaturgisia lauseitani. Minua kiinnostaa, noudattaako kollaasikerronnaksi käsittämäni aineistoni muoto ”joitain draaman oppeja” (ks. luku 3.3.3).

Mutta miksi käsittelen klassiseen juonelliseen tarinaan pohjaavia rakenteellisia elementtejä, kun aineistoni on lähtökohtaisesti juoneton, ns. tiladokumentti? Radiodokumentti on sidottu lineaarisesti etenevään aikaan: se alkaa jostakin ja avaa kuulijalle dokumentin tilan. Se myös loppuu johonkin, mikä jää viimeisenä vaikutelmana painokkaaksi (etenkin, kun radiodokumentin tulkitsee valmistuvan kuulijansa mielikuvissa). Niinpä klassisen dramaturgian tavoin radiodokumentin kollaasikerronnassa on alku ja loppu. Niiden välissä on *jotakin* – perustuuhan radiodokumenttikin ristiriidalle ja muutokselle, on sen muoto mikä tahansa (Karisto & Leppänen 1997, 59). Ehkä käsikirjoittaja etsii (esimerkiksi luonnossa, matematiikassa ja estetiikassa) toistuvaa kultaista leikkausta tai rakentaa huippukohtaa tiedostamattaankin – ja kenties tällä tarkoitetaan sitä, mitä

---

<sup>127</sup> Aristoteleen klassisesta mallista on tehty erityisesti fiktiotuotantoon useita sovelluksia. Tunnettuja tekijöitä ovat esimerkiksi johdantoluvussa mainitsemani Ola Olsson ja tutkimukseni tässä luvussa esiintyvä Syd Field.

kutsutaan draaman tajuksi<sup>128</sup>. Ehkä klassisen tarinan ja kollaasikerronnan välillä ei olekaan pakottavaa ristiriitaa?

Aristoteleen draamateoria sisältää yksityiskohtaisia vaatimuksia esimerkiksi juonesta ja henkilöhahmoista, mutta usein se esitetään suhteellisen väljänä mallina<sup>129</sup>, joka liitetään dramaturgian yleisiin sääntöihin. Nämä säännöt voivat helpottaa käsikirjoituksen tekemistä. Vaikka pyrkimyksenä olisi *tehdä toisin*, dokumentin tekijä ja kuulija ovat aina ihmisiä, jotka syntyvät, elävät ja kuolevat. Ajattelen, että siksi he myös hahmottavat maailmaa (ja kuulemaansa radiodokumenttia) jossain määrin aristoteelisen kaaren näkökulmasta. Tai kuten Bahtin on todennut kirjallisuudenteoriasta kirjoittaessaan – Aristoteleen poetiikka on edelleen vankkumaton perusta, ja joissain tapauksissa se on niin syvällä, ettei sitä edes näe (Bahtin 1979, 469).

Klassisen kerronnan keskeiset kohdat perustuvat merkitsevälle muutokselle. *Alussa* yleisölle esitellään tarinan ainekset ja toiminnan intensiteetti alkaa nousta. Syd Fieldin *juonipisteet* liittyvät Aristoteleen hyvän monisäikeisen juonen toiminnan suunnan kääntymiseen sekä tunnistamiseen (ks. Aristoteles 1998, 35; Field 2003, 11). Klassisen draaman rakenteessa jännite nousee ohjelman puolivälin ohi ja saavuttaa huippunsa, kun ohjelmaa on kulunut noin 2/3 (vrt. *kultaisena leikkauksena* tunnettu kohta). Nykyisessä viihdedraamassa jännite nousee kauemmin kuin aristoteelisessa periaatteessa, ja *huippukohdan* jälkeen seuraa vain *loppu*. Kuitenkin tarinan ratkaisun avaaminen alkaa ennen huippukohtaa, ja tämä 3. näytös eli loppu kestää tarinan viimeisen neljänneksen. (Hiltunen 1999, 195–197.)

Kerronnallisesti keskeisiä kohtia voi käyttää työkaluina, kun rakentaa käsikirjoitusta. Toisaalta on mahdollista tarkastella jo tehtyä käsikirjoitusta: voisiko ohjelman ongelmat johtua virheestä tietyissä käsikirjoituksen kohdissa? Tällainen asenne on yhden nimen mainitakseni käsikirjoittaja Syd Fieldillä, joka on jakanut käsikirjoituksen ongelmat kolmeen kategoriaan: juoneen, hahmoihin ja rakenteeseen. Näistä tämä tutkimus käsittelee viimeiseksi mainittua eli rakennetta.

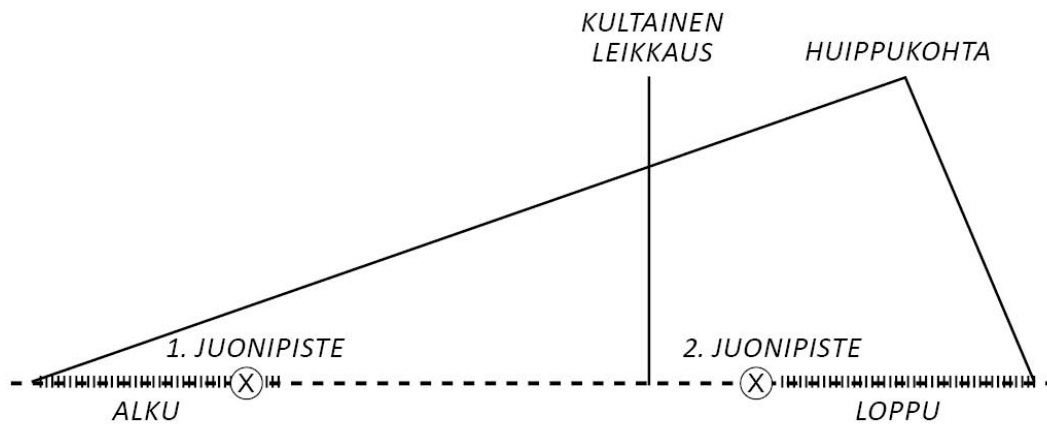
Kategorioidensa avulla Field kertookin ratkaisevansa ongelmia kuin lääkäri, joka selvittää potilaansa oireita (ks. Field 2003, 6). Johtuiko saamani palaute siitä, että kollaasikerronnassani oli

---

<sup>128</sup> Myös kuulija saattaa odottaa tietynlaisella logiikalla etenevää draamallista liikettä.

<sup>129</sup> Näin tulkitsen esim. Hannu Kariston tekevän (ks. Karisto & Leppänen 1997, 60–61).

rakenteellinen ongelma? Ennen kaikkea haluan selvittää, millainen on kollaasikerronnan tekniikalla rakentuvien siirtymien suhde draaman kaareen – ja voisiko tiedosta saada apua käsikirjoittamiseen?



**Kaavio 2: Aristoteleen klassisen dramaturgian ja Syd Fieldin menestyselokuvan rakenteen yhdistelmä (ks. Hiltunen 1999, 195, 197).**

Tässä luvussa tarkastelen siis radiodokumenttiani syntagmana ja katson, mitä ohjelmistani löytyy näistä dramaturgisesti keskeisistä kohdista.

#### 4.2.2 Alku

Ohjelman alku auttaa kuulijan sisään dokumentin maailmaan. Radiosta lähetettävällä dokumenttiohjelmalla on yksi alku, jonka perusteella kuulija päättää, kiinnostuuko hän astumaan ohjelmaan. Ensimmäiset minuutit ovatkin ohjelman tärkeimmät (esim. Saksala 2007, 113).

Pitkän radiodokumentin (45–60 min) alku vie yleensä noin kolme minuuttia. Ongelmana pidetään sitä, miten saada kuuntelija pysymään mukana sen jälkeen seuraavat 3–4 minuuttia. Näitä minuuttimääriä ei pidä tietenkään ottaa kirjaimellisesti. (Äänipää 2012; Karisto & Leppänen 1997, 60.)

Fieldin ihanteellisen draaman kaavan mukaan alku on tätä pidempi, se kestää ohjelman ensimmäisen neljänneksen. Alun aikana annetaan tarinan ainekset ja herätetään kiinnostus tarinaan. (Hiltunen 1999, 196.)

*Hukkuvan maan* alussa on arvoitus. Miesääni puhuu esineestä, joka on tehty käteen sopivaksi ja on hyvántuntuinen. Puheen tempo on hidas, nautiskeleva, suun ja hengityksen äänet erottuvat. Ehkä käsi tuo mieleen hansikkaan? Intohimoiselle kulinaristille mieleen voi tulla miellyttävällä materiaalilla päällystetty, muotoiltu liemikauha. Hansikas ja ergonominen liemikauha ovat siis esimerkkejä sanoista, jotka ovat käteen sopivien ja hyvántuntuisten esineiden paradigmalla. Puhe päättyy yllättävästi: se tuntuu erityisen hyvältä ”sen vuoksi, että mitä sillä *aseella* voi tehdä”. Ase on siis merkitsevä elementti. Ase saa myös sävyjä muista käteen sopivista ja hyvántuntuista esineistä. Ne liittävät aseeseen kepeyttä: ei ole kummempi juttu käyttää asetta kuin käyttökelpoista soppakauhaa. Mies ei varmasti myöskään epäröi käyttää hyvántuntuista esinettään.

Se sopii käteen. Tietysti kun se on tehty käteen sopivaksi. Jos on kylmä, niin se tuntuu kylmältä. Jos on lämmin, niin. Ennen kaikkea se on hyvántuntuinen. Siis ihan fyysisesti ja sitten sen vuoksi, että mitä sillä aseella voi tehdä.

Arin puheenvuoro on avaus, alkusysäys, jonka jälkeen ohjelma käynnistyy: musiikki ja kertoja aloittavat. Tämä on se maailma, johon kuulija astuu. Ohjelmaa jatketaan näissä *hyvántuntuisissa* tunnelmissa: *tämä tarina tapahtuu kuluttavassa ja hyvinvoivassa Suomessa vuonna 2005*, ja hyvinvoiva saa värinsä jo kuullusta. Alku antaa lupauksen, joka on pidettävä (Saksala 2007, 114). Nyt aloitus lupaa jotakin uhkaavaa: tässä tarinassa turvaudutaan vaikka aseeseen.

Alku on lupaus myös ohjelman lukutavasta. Luotettava kertojaääni sanoo, että *tämä on tarina*. Kertoja rajaa henkilöt tällaisiksi ja tuollaisiksi, ja henkilöt astuvat esiin omilla äänillään, itsensä merkeillä. Esittelyt päättyvät Arin lauseeseen *että jotain tapahtuis*, kun ohjelmaa on kuultu 4 minuuttia 35 sekuntia. Jos pitkän radiodokumentin alku kestää tavallisesti noin kolme minuuttia, henkilöiden esittelystä onkin jo aika päästä eteenpäin. Nyt äänimaisema muuttuu, siirrytään toiselle todellisuuden tasolle, tulevaisuutta ennustavaan uneen: *Mä oon nähnyt sellaisia kummallisia unia, joissa...* Melko pitkän syntagmaattisesti etenevän esittelyjakson jälkeen kerronta siis nyrjähtää toiseen logiikkaan: kertojasta luovutaan ja henkilöt alkavat liittyä toisiinsa suoraan, puhua toistensa suuhun tai ohi. Ohjelmassa siirrytään siis alun syntagmaattisesti etenevästä kerronnasta paradigmaattisesti etenevään kerrontatapaan.

Fieldin teorian mukaan *Hukkuvan maan* aineksia voitaisiin tuoda tarinaan, kunnes ohjelmasta on kulunut peräti yli seitsemän minuuttia. Jos alku voisi kestää näin pitkään, *Hukkuvan maan* luonne, miljöö ja henkilöiden väliset suhteet tulisivat esitellyiksi: puhujat yhdistyvät toisiinsa poikkeavasti, jopa saman sanan perusteella. Kuitenkin ajattelen (sekä radiodokumentin alun kestosta kirjoitetun

perusteella että omien kuuntelukokemusteni vuoksi), että lähtötilanne tulisi esittää Fieldin käsitystä nopeammin. Field on kehittänyt malliaan elokuvaan, joka on lineaarisesti etenevän tarinan ja äänikerronnan lisäksi kerrontaa silmälle. Ajattelen, että tässä suhteessa radio on välineenä elokuvaa armottomampi.

*Lennä, lennä linnun* alku pyrkii koukuttamaan vastaamalla *Hukkuvan maan* uhkaavuuteen. *Hukkuvan maan* lopussa äänet kertovat ilmastokatastrofin voimasta, nyt ollaan turvallisesti yhdessä ja luonnossa, jossa kaikki on kuten olla pitää. Stereomikrofoni vahvistaa liikkeen ja läsnäolon tuntua. Ensimmäiset minuutit voikin kokea siirtymänä seuraavaan ohjelmaan, suvantovaiheena tai vaihteluna korville: mennään *Hukkuvan maan* äänivyörystä yksittäiseen, maanvyörystä askeleeseen. Alussa selviää ohjelman aihe: linnut. Ensin ne ovat pieniä järripeippoja, pian tarunhohtoisia korpeja. Tasan kahden minuutin kohdalla aiheenkäsittelyssä kuljetaan uudelle tasolle. Pahaenteiset äänet palaavat ja kuullaan lintu-uskomus, jonka mukaan palokärki eksyttää ihmisen metsään, ja jos se osuu seiniin tai puihin, kuolee ihminen. Nyt ohjelma jatkaa uudesta näkökulmasta: puhutaan lentämisestä, mutta ei vain linnuista, vaan ruumiista irtautumisesta.

Fieldin nykydraaman kaavan mukaan *Lennä, lennä linnun* alku kestäisi noin neljä ensimmäistä minuuttia. Juuri tänä aikana esitellään ohjelman elementit: lintu-uskomusten näkökulma, asiantuntijan merkki ja aiheen kokemuksellinen puoli. Fieldin mukaan alku päättyy, kun miesääni on sanonut *ja se jatkuu se* – hän on aiemmin kertonut ruumiin jäävän, kun ihminen lähtee. Alun aikana selviää, että ohjelmassa on kyse jonkinlaisesta tuonpuoleisen ja tämänpuoleisen päättymättömästä kiertokulusta. Korvissani nämä vääjäämättömän jatkumisen äänet (*ja se jatkuu se* sekä rummutus) viittaavat myös edellä kuultuun ohjelmaan – *Hukkuvan maan* muoto ja tunnelma jatkuvat siis tässäkin ohjelmassa. *Lennä, lennä linnun* aloitus antaa *Hukkuvan maan* alkua pätevemmän lukutavan ohjelmaan. *Lennä, lennä linnun* siirtymät ovat nopeasti paradigmaattisia ja sisällönkin tasolla vihjataan, että kokonaisuus on enemmän syklinen kuin lineaarinen.

### 4.2.3 Kultainen leikkaus

Kultainen leikkaus tarkoittaa kohtaa, jossa kokonaisuudesta on kulunut 0,618 osaa eli noin kaksi kolmannesta ohjelman kestosta. Sääntö, jonka mukaan teoksen merkittävin tapahtuma sijaitsee kultaisen leikkauksen kohdassa, on tunnettu jo Antiikin Kreikassa, mutta yksi sen tunnetuimmista

tarkastelijoista on elokuvaohjaaja, siirtymien mestari Sergei Eisenstein<sup>130</sup>. Hän osoitti ensimmäisenä elokuvataiteessa, että kompositio (eli laki kuvattavan rakentamisesta) perustuu kultaiseen leikkaukseen ja että tämä rakenteen laki läpäisee kaikki elokuvan osa-alueet, vaikka teos näyttäisi vain peräkkäin asetetuilta tosiasioilta. Tämä lainmukaisuus muistuttaa luontoa<sup>131</sup> ja on siksi vaikuttava. Kultainen leikkaus<sup>132</sup> tarkoittaa siis kaavaa, jossa lyhyemmän osan suhde pidempään on sama kuin tämän pidemmän osan suhde kokonaisuuteen. Elokuvassa kultaisen leikkauksen kohdassa tapahtuu teeman kannalta olennaisin tapahtuma, joudutaan pois ”normaalitilasta”. Sama tapahtuu ääniraidalla. (Eisenstein 1978, 265–268, 270–271, 276, 284–285.)

*Hukkuva maa* -dokumentin (29’53) kultaisen leikkauksen ”pitäisi tapahtua” keskellä Elinan sisäistä monologia. Se alkaa jo esittelemälläni paradigmaattisuuteen perustuvalla siirtymällä A21<sup>133</sup>, jossa samanlaisuus toistuu sisällössä ja äänikerronnassa. Siinä Ari pudottaa äänestyslipun maahan ja kuuluu voimakas ääni. Se on ensimmäinen isku musiikille, josta alkaa Elinan itsetarkkailu: olisiko hänellä vikaa sydämessä? Tässä jo luvussa 4.1.4 avaamassani siirtymässä Elina kertoo, kuinka on onnistunut laihtumaan, mutta juominen vaivaa häntä.

Se on siin aino ongelma, että pitäis juoda vaan jotain tota kivennäisvettä, mut se ei mua silleen kiinnosta, kun mä haluisin juoda kevytjaffaa, jos on taas jotain aspartaamia, sitä käytetään jossain sotatilanteissa hermomyrkyynä ja sit se on makeutusaine.

Ajassa 18’25 Elina puhuu aspartaamista. Tähän asti ostoslistan taustalla on kuultu hitaasti etenevän maanvyöryn ääntä. Elina muuttaa ääntään matalammaksi aspartaamista puhuessaan. Äänimaiseman vyöry kuulostaa hengenvaaralliselta, ylitse lentää hävittäjä, matalien taajuuksien määrä kasvaa ja äänissä on kaikua. Kun henkilö kertoo haluavansa juoda jaffaa sen sisältämän hermomyrkyin vuoksi, on luisuttu pois normaalitilasta. Tätä ennen dokumentissa Elina on ainoana pysynyt tässä todellisuudessa, hän on kertonut tavaroistaan ja hankinnoistaan, sittenkin, vaikka äänillä on kuvattu materiakeskeisen elämäntavan mielettömyyttä. Hän on lähestynyt mieltään askarruttavia yksinäisyyden- ja kuolemankysymyksiä mutta vain esineiden kautta: on lukenut kuolinilmoituksia

<sup>130</sup> Dokumenttielokuva ja televisio ovat omaksuneet kerronnan keinoja, jotka ovat itse asiassa fiktiivisen elokuvan kehittämiä (ks. Alitalo 1993, 94).

<sup>131</sup> Esimerkiksi auringonkukan nupun kasvukäyrän kuvio on logaritminen spiraali, eli luonto itse kehittyy kultaisen leikkauksen idean perusteella (Eisenstein 1978, 265–266).

<sup>132</sup> Leonardo da Vinci kutsui kultaista leikkausta nimellä *sectio aurea*.

<sup>133</sup> Tämä siirtymä on keskikohdan kannalta keskeinen – kohta, jonka jälkeen paluuta ei ole (point of no return). Ensi kertaa ohjelman alun jälkeen kuullaan nyt Krakataun musiikkia, jonka rytmi voimistaa korvissani tunnelmaa siitä, että ainoa suunta on eteenpäin: mitä tulevaisuus tässä ohjelmassa tuo tullessaan?



lehdestä ja miettinyt, onko sosiaalisesti liian noloa, jos tuttu mieslääkäri kuuntelee stetoskoopilla hänen sydäntään. Aspartaami yhdistää ohjelman naisen tajunnan muihin dokumentin henkilöihin, sillä Elina puhuu omasta fantasiastaan Arin ja Antin tavoin sotakuvastolla. Seuraavaksi ohjelmassa kuullaan radioon poikkeuksellisen pitkä, yli neljä sekuntia kestävä hiljaisuus, jonka jälkeen nainen sanoo hiljaisuutta vasten lauseen: *ei sen niin välillä oo, vaikka tässä kuoliskin*. Tämä kohta (ajassa 18'39) on pysäyttävä: nyt myös Elina alkaa puhua suoraan. Klassisen draaman huippu sijaitsee tässä, aspartaamin ja kuoleman välissä – piirtäisin kultaisen leikkauksen tarkalleen siihen kohtaan, jossa nainen avaa suunsa hiljaisuuden jälkeen.

*Lennä lennä lintu* -ohjelman (17'08) kultaisen leikkauksen pitäisi osua aikaan 10'55. Siinä Shamaani puhuu näkemisestä:

Olen mie sitäkin pohtinut, että miksi sen piti olla kotka, se on voimakas eläin, mie tartten voimaa. Sitten sillä on kauhean tarkka näkö. Koska mie koko ajan ajattelen ja ja punnitsen niitä ihmisiä, mitä mie näjen.  
B13

Ennen kohtaa on ohitettu ohjelman keskikohta (siirtymä B10), jossa uhkaavan tunnusäänen päällä ei kuullakaan lintu-uskomusta, vaan ohitse lehahtaa oikea metso. Tästä naisääni jatkaa puhetta irtautumiskokemuksestaan: *Mutta kyllä se oli kokemuksena aivan niin hirveen todellinen...* Ohjelma vakuuttaa, että tämä on totta, takaisin ei ole paluuta. Kuulemme, kuinka nainen on katsonut itseään katonrajasta ja lintubongari on katsonut muuttolintuja, sillä hän haluaisi päästä lintuna lintujen matkaan. Kultaisen leikkauksen laskennallisessa kohdassa kerrotaan, että kolmas henkilö, shamaani, lentää siellä kotkan siipien suojissa. Hän kertoo punnitsevänsä ihmisiä, joita näkee. Uhkaava tunnusääni kuullaan hieman muuttuneena – mitä tarkkanäköinen shamaani näkee enemmän, ovatko ne ihmisiä, joita hän näkee? Tässä kohtaa ohjelma lähtee ensi kertaa tielle, missä linnut ovat ihmisiä. Kummassakin ohjelmassa siis siirrytään eteenpäin teemankäsittelyssä, kun ohjelmasta on kulunut noin 2/3.

#### 4.2.4 Juonipiste

Konventionaalisessa juonikertomuksessa juonipiste tarkoittaa tapahtumaa, joka äkisti kääntää kertomuksen toiseen suuntaan ja pyrkii herättämään yleisön kiinnostuksen. Ihanteellisessa tapauksessa ”sen on tehokkaasti herätettävä yleisön älyllinen, moraalinen ja emotionaalinen kiinnostus tarinaan”. Tarinan kokonaisuuden järjestelyssä erityisesti toinen juonipiste on

keskeisimpiä, ja sen jälkeen tapahtumat tihtyvät, kunnes draama huippukohdan saavutettuaan laukeaa. (Hiltunen 1999, 195–196.)

Käsitän, että jos aineistoni sittenkin on velkaa klassisen draaman rakenteelle (vaikkei teksteissä suljettua juonta olekaan), dokumenteistani pitäisi löytyä myös juonipisteet<sup>134</sup>. Syd Fieldin mukaan 120 minuuttisen draaman ensimmäinen juonipiste löytyy sivuilta 25–27, kun minuutti vastaa yhtä sivua, ja toinen sijaitsee sivuilla 85–90 (Field 2003, 11; Hiltunen 1999, 196).

*Hukkuvan maan* ensimmäisen juonipisteen kohdalla dokumentissa ei äkkiseltään katsottuna tapahdu erityistä kerronnallista käännettä (siirtymä A11). Kuunnellessani koin, että tässä kerronta vain ikään kuin hukkuu. Ennen puhe on edennyt vierekkäisyyden periaatteella, nyt korva huomaa logiikan vaihtuneen. Korva kestää sen, että puhujasta siirrytään toiseen ilman tiettyä etenemisliikettä, mutta nyt siirtymiä on useampi peräkkäin – ja tässä kohtaa vajoan joka kerta omiin ajatuksiini, sillä mikään ei vaadi korvaani seuraamaan. Ennen kohtaa Antti on kertonut paikasta, joka säästyy vesimassoilta. Elina alkaa puhua, kuinka hän on hankkinut kaikki mahdolliset ryppyvoiteet, mutta *mitään ei ole tapahtunut*, mistä myyjä oli hermostunut ja iskenyt hänen käteensä kauhean määrän ilmaisnäytteitä. Ryppyvoiteiden ja mitään tapahtumattomuuden merkit viittaavat *säästymiseen*, hän haluaa säästyä ikääntymiseltä. Antti jatkaa visiollaan, mikä yhdistyy samanlaisuuden (tarkemmin sanottuna vastakkaisuuden) paradigmalla: planetaarinen myrsky tulee *tuhoamaan kaiken*. Äänenpainojen perusteella Elinan sisäisen monologin *kauhea määrä ilmaisnäytteitä ja jos näillä ei tapahdu jotain kohotusta, niin jo on ihme* ovat painokkaimmat. Nämä puolestaan voivat yhdistyä kuulijan mielessä *visioon planetaarisesta myrskystä*. Kauheat määrät ja uskomaton kohotus sijaitsevat samalla liioittelun paradigmalla, jonka äärimmäisessä päässä voisi olla myös planetaarinen myrsky. Voi siis luokitella, että paradigmaattisuuden periaate kuljettaa kerrontaa, mutta kuunnellessani en löydä puheiden väliltä esimerkiksi metaforista jännitettä. Ohjelman ensimmäinen juonipiste voisi ajan perusteella sijaita vielä hieman myöhemmin kohdassa, missä Antti kertoo, kuinka sivilisaatiota tulee levittää Marsiin, sillä elämä maapalloilla käy mahdottomaksi. Tässä (siirtymien A11 ja A12 välissä) nimittäin palaan kuulijana kerronnan kuljetettavaksi, sillä ajatus on epätavallisuudessaan kiinnostava.

---

<sup>134</sup> Jos juonipisteitä ei ohjelmistani löydy, voi syy toki olla siinäkin, että vaikka olen pyrkinyt käsikirjoittamaan kiinnostavat dokumentit, olen tässä mielessä epäonnistunut.

Juonipisteen kohdalla ei siis tapahdu juonellista käännettä. Tämä saattaa ohjelman syntagmaattisen alun vuoksi olla kuulijalle merkki siitä, että kerronta kadottaa punaisen lankansa ja samanlaisuuttaan yhtyvät monologit eivät kulje eteenpäin vaan toistensa päälle. Toisaalta voisi ajatella, että ohjelmassa on ensimmäinen juonipiste, mutta se sijaitsee väärässä kohdassa: rullaava tarina kääntyy äkisti ajassa 4'35. Tätä kohtaa käsittelinkin jo ohjelman alusta puhuessani – Ari toivoo, että *jotain tapahtuis* ja siirrytään sekä toiselle todellisuuden tasolle että toisenlaiseen äänikerrontaan. Alun ajan henkilöt ovat puhuneet hiljaisuutta vasten ja välissä on kuultu musiikkia. Nyt mennään Antin uneen ja ohjelmaa tulee mukaan muita kerronnallisia ääniä, tehosteita. Miksi käänne sitten tapahtuisi ”väärässä kohdassa”? Tämä voi liittyä joko siihen, että radiokerronnassa alku on lyhyempi kuin esimerkiksi elokuvassa, tai siihen, että klassisen dramaturgian näkökulmasta tarkasteltuna *Hukkuvan maan* alun rakenne ontuu.

*Hukkuvan maan* toisen juonipisteen tulisi sijaita kohdassa, jossa Elina päättää kuolemanpohdintansa (ajassa 21'20) katsomalla eteenpäin.

Se on helppo niin kuin kuvitella, mitä tulevaisuus tuo tullessaan. A25

Puhetta seuraa äänimaisemaan sijoitettu pommi ja alkava sotatila. Henkilöt puhuvat yhteisen fantasian siitä, mitä tulevaisuudessa tapahtuu. Antti jatkaa Elinan lausetta, mikä on kerrontaan poeettisuutta lataava elementti.

Ne ihmismassat kamppailee toisiaan vastaan elintilasta, ne sodat ja ne luonnontuhot, ihmisten toiselleen aiheuttamat tuhot ja ja kansainvaellukset ja massojen vyörymiset niille elinkelpoisille alueille, mitä Suomi nyt kuitenkin saattaa olla.

Myöhemmin myös Ari jatkaa tätä yhdessä luotua katastrofifantasiaa: *kaikki on aikalailla kuten ennenkin, rakennukset ja kaikki...* Tätä ennen henkilöiden ajatukset ovat itsenäisinä yhtyneet ja irtautuneet, nyt heidän tajuntansa luovat yhteisen vision siitä, mitä on edessä.

Myös myöhemmin sijaitsee kohta, jossa tarina kääntyy oleellisesti toiseen suuntaan. Ajassa 23'17 äänimaisema ennakoi nimittäin käännettä: se muuttuu korkeaksi. Ari päättää toivottoman tulevaisuudennäkynsä uudessa äänimaisemassa sanoihin: *eihän tästä maailmasta voi pakoon päästä*, minkä perään kuullaan messinkikellon ääni. Juuri tähän siirtymään A27 *Hukkuva maa* kiteytyy. Edes kuolema ei vapauta meitä tästä materian peittämästä yksinäisestä maasta – ajatus, joka linnun hahmossa yhdistää myös ohjelmapaikan kaksi dokumenttia toisiinsa.

*Lennä, lennä lintu* -ohjelman ensimmäisen juonipisteen pitäisi sijaita ajassa 3'34–3'51. Tässä, siirtymän B5 paikkeilla, selviääkin dokumentin idea: tämä ei ole kertomus linnuista vaan meistä kaikista lentävistä. Ensin naisääni naurahtaa, että olisi varmaan kuollut, ellei olisi päässyt takaisin. Mistä, saattaa kuulija miettiä? Nainen jatkaa oudosti, että hänen sielunsa olisi lähtenyt vaeltamaan muiden henkien sekaan. Iäkäs miesääni ikään kuin selittää naisen kokemusta, mutta puhuukin omasta puolestaan:

Eli silloin kun ihminen lähtee täältä, ruumishan tänne jääpi. Ja se henki lähtee, ne henkiolennot siellä mennee... B5

Toisen juonipisteen kohdassa aletaan marssittaa paikalle uusia henkilöitä, joista ei alussa ole ”sovittu” mitään (ks. Saksala 2008, 114). Elina puhuu miehensä veljestä, jonka veli on tullut tervehtimään häntä linnun hahmossa. Tästä siirrytään (B16) miesääneen, jota ohjelmassa ei ole kuultu aiemmin. Hän kertoo omakohtaisen kokemuksen siitä, kuinka työhuoneeseen tuli lintu juuri silloin, kun hänen läheisensä oli kuollut. Siirtymän olen tulkinut syntagmaattiseksi: miespuolisen sukulaisen merkitsijästä siirrytään miesäänen merkkiin, toisen käden puheesta omakohtaiseen esimerkkiin. Jos kyse olisi liikkuvan kuvan semiotiikasta, siirtyisin tässä yhä tiiviimpään lähikuvaan.

NAINEN 1

... hän sai seuraavana päivänä kuulla, että hänen veljensä oli juuri sinä päivänä kuollut, että ihan niin se kuin hänen veljensä olisi tullut linnun hahmossa tuomaan sitä viestiä tai tervehtimään. B16

MIES

No me oltiin hyvin läheisiä. Leikittiin pikkupoikana yhdessä ja sitten vanhempana kun hän rupes katteleen tyttöjä ja mä leikin vielä sähköjunalla niin siin vaiheessa niin kuljettiin eri polkuja, mutta. Sitten rakenneltiin yhdessä ja pidettiin jatkuvasti yhteyttä.

Mies puhuu rauhallisesti, luotettavasti, mutta kuuluu pitelevän itseään kasassa ja nieleskelee. Taustääniä ei ole, mies on yksin kokemuksensa kanssa. Puheen sävyn tunnelataus voimistuu ja hieman laskennallisen juonipisteen jälkeen kuullaan, kuinka hän pitelee itseään kasassa, ehkä pidättelee itkua.

Karmee tilanne, että minä, joka (yskäisee) en kuulu kirkkoon näin pienen varpusen työhuoneessa ja tuli joululaulu mieleen.

Kyse on tosiasiaista: varpusen tuli hänen työhuoneeseensa, kun oma veli oli kuollut. Tämä kohta paljastaa mielestäni emotionaalisimmin henkilöiden yksinäisyyden ja kaipuun ylös. Miehen äänen jälkeen kuullaan jälleen uusi naisääni ja hänen edesmenneeseen äitiinsä liittyvä lintukokemus. Tästä

palataan (B18) tuttuun shamaanin merkkiin, ääneen, joka kertoo nähneensä itse edeltä äitinsä poismenon. Löydän siis ohjelmasta toisen juonipisteen: kerrontatapa muuttuu ja uudet puheäänet lisäävät kokonaisuuden yllättävyyttä. Tavallisen miesäänen ja tavallisen naisäänen kertomat kokemukset eivät sisällä yliluonnollisia piirteitä, mutta niissä on henkilökohtainen tunnelataus. Kun kuullaan kokemus linnuista, ja toinen, ja vielä kolmas, kuulija ehkä alkaa miettiä myös henkilökohtaisia kokemuksiaan.

*Hukkuvan maan* juonipisteet ovat siis epäselvät tai sijaitsevat kokonaisuuden kannalta väärissä kohdissa. Puolestaan *Lennä, lennä linnussa* kerronta pyrkii herättämään kuulijan kiinnostusta niissä kohdissa, joissa Fieldin mukaan näin pitäisikin tapahtua.

#### 4.2.5 Huippukohta

Huippukohta on draaman intensiivisin hetki – sen jälkeen seuraa ratkaisu ja ohjelma loppuu. Jos *Hukkuvan maan* toinen juonipiste sijaitisi messinkikellon lyödessä ajassa 23`38, ohjelman tulisi saavuttaa huippukohtansa pian tämän jälkeen. Silloin kuulemmekin tämän monien mieleen jääneen kohdan, jossa Elina näkee risteyksessä korkeuksiin kohoavan variksen (ks. 3.3.1).

...kuinka ollakaan, se meni siihen keskelle risteystä ja kohosi aivan viivasuoraan kohti taivasta, yllättäen yhtäkkiä. A28

Korkea äänimaisema kohoaa vielä korkeammaksi. Kohdan jälkeen kaikki näkevät monimielisen ratkaisun ongelmaansa: on muutettava ”jonnekin korkeelle paikalle”. Ratkaisu löytyy jokaisen omasta maailmasta. Elina katsoo pääsevänsä yksinäisyydestään, kun näkee taivaassa kaikki tuttunsa; Arin maailmasta tulisi parempi paikka, jos hän olisi jumala ja voisi pakottaa ihmiset toimimaan toisin; Antti säästyy luonnonkatastrofin aiheuttamalta tulvalta hirsilinnassa mäen päällä.

Huippukohta ei kuitenkaan ole yksiselitteinen. Mahdollisen huipun jälkeen lähdetään vielä toiseen suuntaan ja palataan yhä korkeampaan yksinäisyyden kokemukseen. Siirtymän A30 ja A31 välissä Elina menee variksen viivasuorasta kohoamisesta vielä korkeammalle ja alkaa pohtia, kuinka *viimeisenä päivänä* tapaa ne kaikki. Hän herättelee miettimään, kuinka se voi olla mahdollista ja kenen kanssa sitten leijailee taivaassa. Elina näyttää konkreettisilla kuvilla yhteisyyden unelmasa. Huippukohta voisi näin sijaita myös keskellä Elinan monologia, jossa kuullaan taivaskellon ääni. Tämän jälkeen Elina kertoo ratkaisun yksinäisyyteensä: hän haluaisi tavata kuolleen pikkuveljensä

ja edesmenneen miehensä. Myös muilla on ratkaisu ongelmaan. Ari kertoo onnenunelmansa ja Antti päättää ohjelman poleemiseen puheenvuoroon, jossa hän aikoo taiteen avulla mullistaa esineen ja ihmisen välisen suhteen.

*Lennä, lennä linnun* huippukohdassa kuulemme ennustuksen, jonka mukaan harakka tarkoittaa oikein suurta vahinkoa, murhaa tai itsemurhaa. Tämän dokumentin logiikan mukaisesti meille kerrottaisiin seuraavaksi, miten ennustus on todentunut. Opitun draamankaariajattelun perusteella tarina olisi ohjelman huimin: kuulija ehkä jo höristää korviaan. Kuulemmekin kauniita linnunääniä, erityisesti mustarastaan (siirtymä B22). Huippukohdassa naisääni muistaa, miten ihanaa oli, kun suuri ja valkoinen lintu tuli. Hän puhuu suuren vaikutuksen tehneestä lokista, mutta suuren ja valkoisen linnun kanssa samalla paradigmalla sijaitsee myös enkeli (ks. luku 4.2.1). Ohjelmassa ei kuulla tarinaa murhasta tai kuolemasta vaan ihanasta siivekkästä. Tässä kontekstissa linnun odottaminen on yllättävä elementti ja ilmaisee lohdullista kaipuuta pois.

#### 4.2.6 Loppu

Klassisessa draamassa psykologisesti määritellyt yksilöt kamppailevat ratkaistakseen tietyn ongelman. Tarina päättyy voittoon tai tappioon, jossa tavoitteet selkeästi saavutetaan tai jäävät saavuttamatta. Ajattelen, että rakennemallista huolimatta loppu on merkityksellinen: sen kuulija kuulee viimeiseksi.

Draaman kaaren näkökulmasta *Hukkuvalla maalla* on kaksi loppua. Jos ohjelman huippukohta tapahtuu tässä aiemmin laskemassani kohdassa A28, jossa lintu kohoaa viivasuoraan kohti taivasta, loppu on intensiteetin näkökulmasta liian pitkä – ohjelma kestää huippukohdan jälkeenkin vielä viisi minuuttia. Toisaalta tämä on kollaasikerrontaa korvalle, muoto on kiertävä ja siirtymät päällekkäisiä: jatketaan Antin korkealla paikalla sijaitsevaan hirsilinnaan, Elinan vielä korkeammalla sijaitsevaan taivaaseen, jossa sielut ennen viimeistä päivää uinuu ja tästä Arin unelmaan olla itse Jumala. Draaman kaaren näkökulmasta loppu olisi kuitenkin tehokkaampi toisin. Variksen kohoamisesta voitaisiin siirtyä suoraan siihen, kun Elina kertoo sielun uinuvan pölyhiukkasena ja ryhtyy miettimään, kenet haluaisi tavata taivaassa. Tämän jälkeen voisi jatkaa Arin toiveeseen olla Jumala.

*Hukkuvan maan* lopussa maailma ei palaa järjestykseen, päinvastoin. Dokumentti päättyy Antin painokkaaseen puheenvuoroon, jonka taustalla kuullaan hitaasti alkavan maanvyöryn ääni.

Mua ei kiinnosta enää paskaakaan tää touhu ja mä oon nuori ja nuoruudessani vahva ja mun tehtäväni on luoda erilainen todellisuus missä eletään. En toivon mukaan tee sitä yksin. Enkä mä yksin sitä tietenkään voi tehdä. Mutta teen sen vaikka yksin, jos ei sitä niin kuin kukaan muu halua ottaa asiakseen!

Kuulijoita kehoitetaan toimimaan yhdessä, jotta syntyisi todellisuus, joka ei rakennu kulutukselle. Loppua ei voi kuvata kertomatta siihen liittyvästä äänikerronnasta: puheääneen yhtyvät jäälautat ja vesimassat, jotka näyttävät ”äänivyöryn”, joka lähtee puhujan taakse. Toisaalta äänet uhkailevat – jos emme muuta kulttuuriamme, luonto voittaa meidät. Äänet konkretisoivat sen katastrofin, joka on tulossa.

Aineistoni loput eivät sulje, anna pistettä tarinalle: avoimella muodolla pyrin yllyttämään kuulijaa jatkamaan ajatusta. Tässä ohjelmat eroavat ”klassisista” tarinoista, mutta toimivat tavalla, joka voisi olla radiolle ominainen (ks. Herbert 1976, 66, 69). *Lennä, lennä lintu* -ohjelman huippukohdan jälkeen linnut lentävät ohi ja pois. Lintubongari sanoo:

Siin oli joku jalohaukkakin meni tuolla. Mutta nyt ei enää riitä kiikarit, se lähti tuonne niin pitkälle.

Kuullaan, miten joutsenet lentävät ohi ja katoavat kauas. Dokumentin alussa linnut tulevat, lopussa menevät. Loppu ei kuitenkaan sulje, kerro totuutta siitä, ovatko linnut edesmenneitä läheisiä, mikä on normaalia ja epänormaalia tai mitä tapahtuu, kun kuolen. Linnut loittonevat ja jättävät kuulijan yksin mielikuviansa.

#### 4.2.7 Yhteenveto kokonaisuudesta

Tässä luvussa peilasin aineistoani draaman kaareen. Löysin teemankehittelyn kannalta oleellisen käänteen lähes jokaisesta tarkastelemastani aineistoni kohdasta. Tämä voi johtua siitä, että kollaasikerronta joko rakentuu tai voi rakentua tiettyjen dramaturgisten periaatteiden mukaisesti. Toisaalta kollaasikerronnalle läheistä montaaiteknikkaa (jossa siis liitetään yhteen tilanteita tai ärsykeitä, jotka eivät luonnollisesti liity toisiinsa) on verrattu jopa sokinkaltaisten kokemusten liukuhihnamaiseen esittämiseen<sup>135</sup> (Seppä 2012, 186). Tällaisessa materiaalissa lähes jokainen kohta saattaakin näyttäytyä käännteentekevän merkityksellisenä. Ajattelen, että merkitystä on vaikea peilata kokonaisuuteen silloin, kun tapahtumat eivät kulje lineaarisen logiikan mukaan.

---

<sup>135</sup> Merkkien materiaalista piirteistä kiinnostunut Walter Benjamin (1892–1940) on liittänyt tällaisen sokkien jatkuvan kokemuksen modernin ihmisen kokemusmaailmaan (Seppä 2012, 186).

Nyt näen, että *Hukkuvan maan* rakenne muistuttaa portaita. Ensin esitellään kiipeäjät. Siirtymässä A9 he lähtevät kiipeämään, yksin ylös, omassa subjektiivisessa todellisuudessaan. Välillä he seisahtuvat keskenään samalle rappuselle, jatkavat jopa samasta askeleesta, johon toinen seisahtui. He harhailevat, mutta löytävät aina uuden syyn kiivetä ylemmäs. Siirtymässä A21 he ohittavat puolivälin, yksinäisyyden tunne kasvaa, kunnes he jäävät välitasanteelle etsimään ratkaisuja ja löytävät unelmansa. Kuitenkaan ohjelma ei lopu. Sankarimme toteavat, etteivät unelmat riitä, ne eivät voi toteutua, joten on kiivettävä yhä ylemmäs, kohti taivasta. Sieltä he lopulta löytävät ratkaisunsa: taivaaseen menneen pikkuveljen, pestin jumalana ja mullistavan taiteen. Kerronta ei siis etene suoraviivaisesti, se kiemurtaa, etenee ja tekee jälleen mutkan takaisin, mutta etenee.

Lintu-uskomukset rytmittävät ja jäsentävät dokumenttia *Lennä, lennä lintu*. Kerronta etenee samanlaisuuden logiikalla ja teemaa syventäen. Ennen ohjelman loppua aletaan kuulla todistuksellisia kokemuksia, jotka yhdistyvätkin toisiinsa ensisijaisesti vierekkäisyyden perusteella. Tämä voi voimistaa vaikutelmaa norminmukaisesta kaaresta: toiminta tiivistyy ennen huippukohtaa ja ohjelman loppua. Luvussa 3.3.2 kerroinkin, että kuulijaryhmäläisistä useimmat pitivät *Lennä, lennä lintua* *tarinana* ja *Hukkuvaa maata* sen sijaan *tilana*.

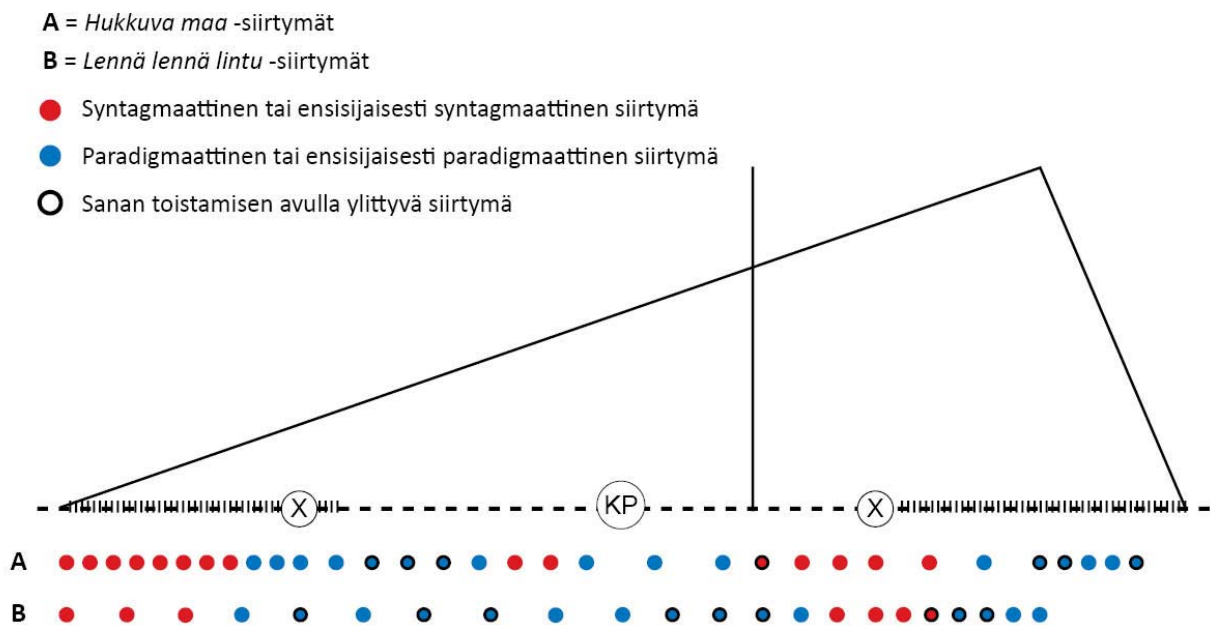
Tämän analyysin jälkeen yllätyn siitä, ettei klassisen draaman rakenne ja ns. tiladokumentti ole välttämättä niin kaukana toisistaan, kuin kuvittelin. Tilaksi käsitettyä radiofonista rakennetta on kuvattu käytäväksi, jossa avataan ikkunoita ja poiketaan välillä sivupolullekin (ks. luku 2.4.4). Analyysini perusteella ajattelen, että toimiakseen paremmin *Hukkuvaa maata* voisi edetä itse asiassa rakentua nykyistä suoraviivaisemmin draaman kaaren mukaan, mutta siirtymien logiikka voisi olla tarkempaa.

Yhteenvetona liitän draaman rakenteen ja aineistoni siirtymät yhdeksi kaavioksi. Siirtymät olen sijoittanut kaavioon siten, että dramaturgisesti tärkeät kohdat (juonipisteet, kultainen leikkaus eli klassisen dramaturgian huippu, huippukohta ja loppu) sijaitsevat oikeissa kaaren kohdissa. Vahvistetut viivat näyttävät alun ja lopun, ruksituilla ympyröillä kuvaan puolestaan ensimmäisen ja toisen juonipisteiden. Jotta siirtymien rytmittäminen nähden käännekohtien välille olisi tarkempaa, lisäsin kaavioon vielä keskipisteiden (KP).



Punainen ympyrä kuvaa täysin tai ensisijaisesti syntagmaattista siirtymää, sininen täysin tai ensisijaisesti paradigmaattista. Kaaviosta ei näe, onko siirtymän logiikka selvä vai epäselvä tai yhdistyykö siirtymä jäntevästi useammallakin eri periaatteella – pyrin selkeyteen, vaikka se tarkoittaa tässä yksinkertaistamista. Yhä muistutankin, että *Hukkuvassa maassa* on useita epäselviä siirtymiä ja *Lennä, lennä linnun* ”punaisissa ympyröissä” (lukuun ottamatta siirtymää B1) on myös vahva ”sininen” eli paradigmaattinen logiikkansa.

Mustalla ympäröin siirtymät, joissa ensi- tai toissijaisena on paradigmaattinen siirtymä, joka ylittyy toistamalla samaa sanaa tai kielipillistä muotoa uudessa yhteydessä. Ympäröin nämä kaavioon siitä syystä, että kohdat erottuvat korvalle norminvastaisena kerrontana ja ovat näin merkki siitä, että kuullun logiikka on poikkeava. Kaaviosta näkyy, että dokumentti *Lennä, lennä lintu* muistuttaa kuulijaansa epätyypillisestä logiikastaan: tällaisia siirtymiä on selvästi enemmän *Lennä, lennä linnussa* kuin *Hukkuvassa maassa*. Kaaviosta voi huomata myös sen, että alku ja huippukohtaa edeltävä kerronta erottuvat kummassakin ohjelmassa syntagmaattisten piirteidensä takia.



Kaavio 3: *Hukkuvan maan* ja *Lennä, lennä linnun* siirtymät suhteessa draaman kaareen.

## 5 RATKAISU eli onnistunut kollaasikerrontani

Olen tuonut radiodokumentin kerrontaa koskevaan keskusteluun vaihtoehtoisen muodon, kollaasikerronnan, ja osoittanut, kuinka sitä voi käsikirjoittaa. Olen avannut sekä tekoprosessin että rakenteen siitä näkökulmasta, että ohjelma on kerrontaa korvalle. Erityisesti olen tutkinut niitä keinoja, joiden avulla ihmisen ns. vapaata puhetta voidaan leikata toiseen (ks. luku 2.4.2).

Kuten tutkimukseni alussa kerroin, pääkysymykseni on, *mitä uutta voin tarjoilla radiodokumentin käsikirjoittajalle refleктоimalla tekoprosessia ja analysoimalla rakennetta semioottisten välineiden avulla?* Ensinnäkin käsityksen siitä, kuinka korvan logiikan tiedostava toimittaja voi kerätä puhetta ja yhdistää sitä sekä peräkkäin että suhteessa ohjelman kokonaisuuteen. Olen näyttänyt, että juonetonta ja moneen suuntaan avautuvaa radiodokumenttia voi käsikirjoittaa yksityiskohtaisestikin, ja tähän työhön voi saada apua sekä semiotiikan työkaluista että klassisen dramaturgian opeista. Konkreettisemmin sanottuna tämä tutkimus tuo radiodokumentaristin työkalupakkiin uudet syntagman ja paradigman välineet. Niiden avulla radiodokumentin toimittaja voi jäsentää materiaaliaan mielikuvia herättäväksi kokonaisuudeksi ja esimerkiksi rakentaa käsikirjoitukseensa tavoittelemaansa etenemisliikettä (ks. luku 5.2). Tekoprosessin peilaaminen dialogisuuden avulla tarjoaa puolestaan näkökulmia siihen, kuinka radiofoninen ajattelu voi suunnata esimerkiksi materiaalin keräämiseen liittyviä ammatillisia valintoja, kuten haastattelutekniikkaa. Olenkin tutkimuksellani sukeltanut jäsentymättömään ja tutkimattomaan radiodokumentin kollaasikerrontaan: mitä se on ja miten sitä voi tehdä?

Elementtien rinnastamiseen<sup>136</sup> liittyvää teoriaa on kehitelty paljonkin elokuvan puolella, mutta tutkimukseni on yritys kehittää radion dokumentaarisen puheäänten rinnastamista. Sen sijaan radiodokumentin tekoprosessia ja dialogisuutta on käsitelty yhdessä jonkin verran jo ennen tätä tutkielmaa. Kun puhun *uudesta*, tarkoitan sitä, ettei asiaa ole käsitelty tuntemassani radiota koskevassa kirjallisuudessa tai radiotutkimuksessa juurikaan tai lainkaan. Viittaan uudella myös omaan oppimiskokemukseeni.

Tässä pohdiskeluvassa ratkaisuluvussa vastaan kahdella tavalla alakysymykseeni, *kuinka radioon voi käsikirjoittaa dokumentaarista puheääntä silloin, kun tarinaa ei kuljeta juoni tai kertoja?*

---

<sup>136</sup> Esimerkiksi *montaasi* voidaan määritellä erilaatuisten elokuvallisten elementtien rinnastamiseksi (Lotman 1989, 62).

Alaluvussa 5.1 reflektoin käsikirjoittamistani kriittisesti: kuinka voisin toimittaa tämänmuotoista ohjelmaa uudelleen, aiempaa paremmin? Teoreettisesti<sup>137</sup> käsitteellistän kollaasikerronnan käsikirjoittamista alaluvussa 5.2. Teen päätelmiä korvalle käsikirjoittamisesta ja pohdin erityisesti etenemisliikettä nojaten siihen tietoon, jota sain yhdistäessäni siirtymäanalyysini draaman kaareen. Lopuksi, alaluvussa 5.3, tarkastelen kriittisesti tutkimustani ja näitä metaforisesti käyttämiäni semioottisia työkaluja.

## 5.1 Tulos: Käsikirjoitin väärin

Kun ohjelmaa voi ja pitää käsikirjoittaa, käsikirjoituksen voi tehdä paremmin. Palaute *Hukkuvasta maasta* oli kaksijakoista, sen sijaan *Lennä, lennä linnusta* enimmäkseen myönteistä. Yksi syy tähän on epäilemättä se, että jos ohjelmat jossain määrin noudattavat sisäistä normiaan ja yhdistelyn logiikkaa, on ohjelmaa sen edetessä yhä helpompi kuunnella. Juri Lotman toteaaakin, että jos ”peräkkäiset elementit liittyvät yhteen samanlaisuuttaan tai vastakkaisuuttaan tai poikkeamat noudattavat yhteistä rakennekaavaa”, muoto vastaa sisältöä ja rakenne on yhtenäinen, vaikka se olisi moninainen (Lotman 1989, 203–204). Lotman tarkoittaa, että vaikka teksti olisi koottu normista poikkeavalla tavalla, se voi silti rakentaa oman norminsa. Tällaisen päättelyn taakse voisin mennä väittäen, että käsikirjoitukseni on ainutlaatuinen ja omalakinen. Voisin myös vierittää ongelman kuulijalle. Esimerkiksi virolainen syntagmaattista ja paradigmaattista suhdetta käsitellyt professori Mati Hint on todennut, että vastaanottajista osa on lineaarisia, loogisia, eivätkä näin kykene ymmärtämään assosiativista tekstiä<sup>138</sup> (Hint, 1986, 1118). Käsikirjoitukseni on siis briljantti, kuulija ei ymmärrä! Analyysini kuitenkin osoittaa, ettei tämä riitä. Semioottinen siirtymien tarkastelu paljastaa, että käsikirjoituksessa on puutteita, jotka liittyvät kollaasin osien keskinäissuhteiden hallintaan. Ohjelmien saama palaute on suoraan verrannollinen yhdistelyperiaatteen yhtenäisyyden kanssa. Myös sillä näyttäisi olevan merkitystä, kuinka yhdistelyperiaatteen muutokset sijoittuvat lineaarisesti etenevään draaman kaareen.

*Hukkuvaa maata* työstäessäni lajittelin litteroituja puheita teemoittain ja johdatin alussa kuulijaa, jotta hän haluaisi astua tarinaan, pääsisi kuultuun kiinni. Saamassani palautteessa alkua pidettiin tehokkaana: alussa ohjelma toimii, mutta hajoaa myöhemmin. Siirtymäanalyysini mukaan

---

<sup>137</sup> Kollaasikerronnan tuottamiseen liittyvä käytännön taso on avattu kokonaisuudessaan luvussa 3.

<sup>138</sup> Hint puhuu artikkelissaan runoudesta, tekstiä ei tule ymmärtää tässä laajemmin, esimerkiksi kulttuurina.

aineistoni ongelmana on kuitenkin juuri alku. Se johdattelee kuulijaa seuraamaan loogisella moodilla tarinaa, joka etenee vierekkäisyyden perusteella: peräti kahdeksaa ensimmäistä siirtymää hallitsee syntagmaattinen logiikka. Sitten siirtymätyyppi vaihtuu paradigmaattiseksi ja puheet yhdistyvät samanlaisuuden perusteella. Korva kestää kyllä toistoa ja toisaalta sitä, ettei mikään muistuta mitään erityistä. Kuitenkin muutaman paradigmaattisen siirtymän jälkeen loogiseen lukuohjeeseen tarttunut kuulija alkaa ehkä harhailla tai menettää kiinnostuksensa. Juuri alkuun sijoittuvana virhe on radikaali. Alun pitäisi olla tehokas, uteliaisuutta herättävä ja johdatteleva (Aaltonen 2007, 119). Nyt annan ohjelmaani väärän lukuohjeen<sup>139</sup>.

Oman kokemukseni reflektointi toi minut tietoisesti käytännössä tekemistäni valinnoistani ja niiden seurauksista. Yllätyin siitä, kuinka syvälle ammatilliseen käytäntöni klassisen dramaturgian opit ovat kiinnittyneet: en osannut irrottautua niistä silloinkaan, kun kuvittelin *tekeväni toisin*. En ymmärtänyt, että käyttämäni kertojaääni rajaa *Hukkuvan maan* henkilöt ja saattaa siksi hämmentää kuulijaa, joka alkaa kuunnella lineaarista tarinaa. Minun olisikin pitänyt alusta asti rakentaa vuorovaikutuksen kokonaisuutta, jossa ”yksikään ei tule toisen objektiksi” eikä ”ainuttakaan elementtiä ole konstruoitu puolueettoman ´kolmannen´ näkökulmasta” (Bahtin 1991, 36–37). Näin en olisi ohjannut kuulijaa seuraamaan henkilöiden välistä draamaa, vaan olisin tehnyt tarkkailijasta osanottajan (ks. emt. 36). Kertojan käyttäminen *Hukkuvan maan* alussa ohjaakin vuorovaikutusta suuntaan, joka ei ole radiodokumenttikäsitykseni mukainen.

*Lennä, lennä lintu* näyttää – toisin kuin *Hukkuva maa* – logiikkansa nopeasti.

Ammattilaispalautteen mukaan ohjelma on ”ihana”, eikä siitä voi sanoa oikein mitään.

Assosiatiiivinen kuuntelutapa on saattanut löytyä *Hukkuvan maan* jälkeen, mutta *Lennä, lennä lintu* myös johdattaa kuulijaa samanlaisuuden logiikkaan, on aiempaa toisteisempi sekä temaattisesti yhtenäisempi. Vaikka kerronta etenee samanlaisuuden logiikalla, se suuntaa myös eteenpäin, sillä eriaineksisen materiaalin – etenkin lintuenteiden – käyttäminen tuo ohjelmaan vierekkäisyyttä.

Lisäksi lähellä huippukohtaa kerronta kallistuu syntagmaattiseksi.

---

<sup>139</sup> Alun kertojaääni antaa lisäksi ohjeen seurata, kuka puhuu: tämänkuuloinen ääni yhdistyy tämännimiseen henkilöön. Osaa kuulijaryhmäläisistä vaivasikin se, että miesäänät menivät keskenään sekaisin. Kun on kuultu Elinan ääni, kertoja esittelee hänet; kun on kuultu Antin puheääni, kertoja esittelee, että Antti on tällainen mies. Heti tämän jälkeen mikrofoni esittelee meille uuden puheäänän. Esittelyt menevät paperilla loogisessa järjestyksessä, mutta kun korvissa soi vielä Antin esittely, Arin ääni saattaa yhdistyä väärään nimeen. Syntagmaattinen logiikka onkin tässä epätarkkaa. Jos ohjelman kannalta olisi oleellista seurata oikeaa puhujaa, olisi Antti jatkanut vielä esittelynsä jälkeen ja kuulijaa olisi johdateltu selvemmin: *Tapaamme vielä Arin, joka jo alussa piteli asetta. Hän on 25-vuotias opiskelija, joka harjoittelee päivittäin sotaa*. Korvan erottelukyky on heikko, heikompi kuin silmän. Jos vastaava aloitus olisi tehty liikkuvassa kuvassa (näytetty Antti juoksemassa merta vasten samalla, kun kuullaan hänen äänensä), ei ongelmaa olisi.

Osa siirtymistä rakentui tarkoittamallani tavalla, mutta ennen tämän tutkimuksen tarjoamaan tietoa vaihtelin siirtymätyyppejä myös tarkoituksettomasti. Näin teen erityisesti *Hukkuvassa maassa*. Loogiset kuulijat pääsevät kiinni syntagmaattisissa siirtymissä ja putoavat, kun dramaturgiset suhteet muuttuvat assosiatiivisemmiksi. Yhdistelytyyppien sekoittaminen häirintee myös niitä kuulijoita, jotka eivät jääneet kiinni alun väärään lukuohjeeseen, vaan olisivat nauttineet paradigmaattisesti etenevän tekstin syvenemisestä. Paradigmaattisiin suhteisiin liittyvä assosiatiivisuus nimittäin kutsuu esiin lukijan (kuulijan) omia reaktioita, ja mitä pidempi tämä assosiatiivinen ketju on, sitä sisällökkäämpi on sen synnyttämä assosiatiivinen kokemus (esim. Hint 1986, 1118).

Kuitenkin on huomattava, että yhdistelytyyppiä voi vaihtaa kesken ohjelman, jos muutoksen sijoittaa oikein ohjelman lineaarisesti etenevään aikaan, jota tässä tarkastelen draaman kaaren avulla. Samanlaisuuteen perustuvassa ohjelmassa *Lennä, lennä lintu* käytetään vierekkäisyyden logiikkaa silloin, kun draaman kaaren huippu lähestyy ja emotionaalisen jännitteen tulisikin tiivistyä. Näissä puhekatkelmissa on silti myös samanlaisuuteen liittyvä ulottuvuutensa (ks. luku 4.1.2), joten muutos ei riko ohjelman omaa normia.

*Hukkuvaa maata* luonnehdittiin palautteessa monotoniseksi. Miksi? Vierekkäisyyteen nojaava siirtymä vie eteenpäin ja paradigmaattinen perustuu puolestaan samanlaisuuteen. Juoneton teksti ei siis perustu tapahtumaan, vaan on luonteeltaan staattinen<sup>140</sup> (ks. Lotman 1998, 69). Keskeinen aineistooni perustuva havainto onkin se, että logiikan muuttuminen syntagmaattisesta paradigmaattiseksi luo vaikutelman liikkeen tyssäämisestä eli monotonisuudesta.

Entä kuinka *Hukkuvan maan* sitten voisi käsikirjoittaa paremmin? Jättäisin alun kertojajäänen pois ja antaisin esimerkiksi jonkun henkilöistä vihjata jo alussa, mistä ohjelmassa on kyse. Rakentaisin alun toisella tavalla käyttäen paradigmaattisia siirtymiä. Sillä teemana on yksinäisyys, pyrkisin yhdistämään puhujia toisiinsa valitsemalla juuri sellaisia assosiatiivisia siirtymiä, jotka korostavat ohipuhumista, sillä käsitän yksinäisyyden kokemuksen vahvistuvan, kun ollaan toista lähellä, muttei kuitenkaan yhdessä. Käytännössä etsisin peräkkäisiksi erityisesti sellaisia kohtia, joissa toinen puhuja jatkaa edellisen puhujan käyttämällä sanalla, samankuuloisilla äänneillä tai käyttämällä samaa kieliopillista muotoa. Näin normatiivisesti ”paikalla olevan” juonellisen kertomuksen

---

<sup>140</sup> Lotmanin mukaan juonettomuus muodostaa tietyn säännönmukaisuuden, kuten tähtitaivaan kartta tai liikennesäännöt. Jos juoneton teksti kuvaa liikettä, on liike oikein toistuvaa ja luonteeltaan säännöllistä siinä, missä juonellinen teksti on tapahtuma, taistelua järjestyksen ja järkyttämisen välillä. (Lotman 1998, 69.)

poissaolo huutaisi poissaoloaan entistä äänekkäämmin ja muuttuisi näin merkitystä tuottavaksi elementiksi, joka tässä tapauksessa vastaa sisältöä, yksinäisyyttä. Lisäksi muoto muistuttaisi kuulijaa kollaasikerronnastaan. Sillä tietäisin, että tekstistä tulee jäntevämpi, kun siirtymä yhdistyy toiseen useammalla logiikalla, etsisin lisää merkityksellisiä sanoja tai kohtia, joiden avulla puhujasta siirrytään seuraavaan. Ja sillä osaisin ajatella näitä paradigmaattisten siirtymien merkityksellisiä sanoja, äänitarkkailija pystyisi tukemaan hakemaani assosiatiivisuutta äänikerronnan avulla. Nyt äänikerronnan rakentaminen tapahtui korvien ja fiilisten avulla: *voisiko tähän sopia vaikka sellainen ääni, kokeillaanpa...* Ei tarvitse edetä pelkän tunteen varassa tai pelkästään kokeillen, kun tietää, mitä etsii.

Sama koskee kokemustani ohjelman suunnitteluvaiheesta ja materiaalin keräämisvaiheesta. Ajattelen, että nopeat valinnat ja epävarmuuden tunne kuuluvat dokumentaristin työhön, sillä todellisuus puhuu harvoin, kuten dokumentin toimittaja toivoisi. Omia valintojani peilasin tutkimuksessa dialogisuuden ideaan, joka voi läpäistä koko radiofonista kerrontaa tavoittelevan tekoprosessin. Sitä voi käyttää aihevalintaan, jossa on eepin ja traagisen eheyden rikkovia elementtejä, kuten unia. Se vaikuttaa haastatteluun, jossa tavoitteena on tallentaa läsnäoloa ja aitoa puheääntä. Dialogisuuden avulla voidaan tuottaa sellaisia kompositioita, joissa merkitys ei ole suljettu, vaan sanat pyrkivät vuorovaikutukseen niin tekstin muiden sanojen kuin kuulijoidenkin kanssa. Tämä kaikki on oleellista virtaavien mielikuvien radiossa. Keskeistä tämä on myös kollaasikerronnassa: dialogisuudessa ja edelleen moniäänisyydessä yhdistetään aineksia, jotka eivät sulaudu yhteen, kun taas draamassa luodaan maailma yhdestä kappaleesta (ks. Bahtin 1991, 35). Dialogisuus onkin käsikirjoitusprosessin asenne, jossa henkilöt ovat itsenäisiä eikä heitä aseteta toimittajan äänitorviksi. Tätä asennetta voin käyttää jatkossa tietoisesti apuna toimittaessani radion dokumenttiohjelman.

Yhtä *Hukkuvan maan* ja *Lennä, lennä linnun* rakentamiseen vaikuttanutta ratkaisuani jäin miettimään: ammatilliseen käytäntöön nojaten litteroin materiaalin. Kuuntelin keräämäni äänet ja siirsin ne paperille. Tämä tarkoittaa, että jäsensin äänet käsikirjoitukseksi käyttämällä silmän logiikkaa. Halusin päästä ikään kuin tekstin yläpuolelle, nähdä äänet kerralla. En tiedä, kuinka tämän työvaiheen voisi tehdä toisin, radiofonisesti. On kuitenkin kysyttävä, johtaako silmien käyttäminen materiaalin purkuvaiheessa siihen, että aristoteelista kerrontaa käytetään yleisesti myös korvalle käsikirjoitettaessa? Pyrkiihän silmä tavoitteeseen – kuten myös ratkaisukeskeinen aristoteelinen rakenne.

Lopuksi kallistan korvani kuulijoiden assosiaatioihin. Vaikka käsikirjoittaisin kollaasikerrontaa taitavasti, en voi siirtää kuulijalle omaa kuulokokemustani. Yksinäisyyden kuvana on ohipuhuminen, kohtaamattomuus: kun seuraava puhuja esimerkiksi jatkaa siitä, mihin edeltävä jäi, syntyy assosiativista yhteyttä. Ohjelmassa onkin kyse yleisinhimillisestä turvallisuudenkaipuusta ja yksinäisyyden peloista. Vaikka ihmisten ajatukset ja ongelmat ovat keskenään erilaisia, he ovat kuitenkin samanlaisia, ihmisiä<sup>141</sup>. Niin on kuulijakin. Jos tätä samanlaisuuden tasoa ei löydy, ohjelman voi kuulla vaikkapa mielipuolisina ja irrallisina puheenvuoroina, ”kylähullujen henkilökuvina”. Toisaalta ei voi tietää, miten yksittäinen kuulija ohjelman ymmärtää: se riippuu hänen omista kokemuksistaan ja hänen ”semanttisesta matkalaukustaan” (Hint 1986, 1119). Radiodokumentti onkin aina enemmän kuin osiensa summa, sillä merkitsijöiden ja merkittyjen lisäksi merkitykseen vaikuttaa kuulijan tajunta ja siellä virtaavat yksilölliset assosiaatiot. Silti sijoittamalla ohjelman osia kokonaisuuteen tarkasti voi päästä lähemmäs tavoiteltua lopputulosta: radiofonista aiheensa muotoista kerrontaa, joka herättää kuulijan mielen liikkeeseen.

## 5.2 Tulos: Hahmotelma radiofoniseksi dramaturgiaksi

Millaista voi olla radiodokumentin dramaturgia silloin, kun radion omimmaksi kieleksi käsitetään unen ja muistamisen lähellä oleva kieli, joka Kariston & Leppäsen sanoin ”ei noudata valveilla olemisen rationaalisuutta” ja on ”jotakin häilyväistä, mielen syvyyksien ja päällekkäisyyksien maailmaa” (Karisto & Leppänen 1997, 12–13)? Tätä käsittelem seuraavaksi.

Radiofoninen dokumenttikerronta<sup>142</sup> huomioi sen, että ohjelma kerrotaan ”vain korvalle”. Ääni on radiokerronnan materiaalia<sup>143</sup>, tämän todellisuuden osa, joka radiofonisena välittää läsnäoloa. Ajattelen, että kun ohjelma ei kiinnity mukaansatempaavaan tarinaan, puheäänien aitous ja ajatusten epätavallisuus nousevat entistäkin isompaan rooliin. Dialoginen asenne voi suunnata äänityksiä ja edelleen materiaalia epätavallisille todellisuuden tasoille, vapaaksi ja aidoksi virraksi, jossa millään ei lähtökohtaisesti ole ristiriidatonta totuutta. Vaikka haastattelua edeltää journalistinen taustatyö, toimittaja ei haastattele saadakseen vastauksia, vaan saadakseen henkilön esimerkiksi

---

<sup>141</sup> Tämä on tulkintaa, johon vaikuttaa oma kokemukseni ohjelman kuulijana.

<sup>142</sup> Radiofoninen kerronta huomioi korvan lisäksi välineen: radiota kuunnellessa tehdään usein samalla jotakin muuta, mutta kuuntelu tapahtuu yleensä yksin (ks. esim. Karisto & Leppänen 1997, 9–10).

<sup>143</sup> Katso lisää merkkien materiaalisesta ulottuvuudesta kirjasta *Kielen dialogisuus* (Volosinov 1990, 26–27).

keskustelemaan itsensä kanssa. Päämääränä on vuorovaikutus, ei ratkaistava *tapahtuma*, kuten draamallisessa kerronnassa.

Radiofoninen ohjelma ei rakennu sen varaan, että kuulija erottaa, mikä kuuluu ääni on tarkalleen ottaen ja *oikeasti*; äänten aiheuttamat mielikuvat ovat tärkeämpiä. Ohjelmaan voi unohtua, sitä voi lakata kuuntelemasta ja äänten herättämiin assosiaatioihin voi palata jälleen – ajattelenkin, että radiofoninen dokumentti muistuttaa hyvää musiikkikappaletta. Tällainen dokumentti muistuttaa musiikkikappaletta myös siinä, että vaikuttava kerronta herättää henkilökohtaisia tunteita: korva elää hetkessä ja tunteella.

Verratessani saamaani palautetta ja rakenteesta tekemiäni analyysejä huomasin, että korva kestää toisinaan sen, etteivät peräkkäisinä ilmaistut asiat tunnu liittyvän yhteen. Radiodokumentti, joka rakentuu muuten kuin juonellisen tarinan<sup>144</sup> ehdoilla, ei kuitenkaan ole materiaalikooste: kollaasikerronnaksi käsittämässäni aineistossa useimmat siirtymistä yhdistyivät toisiinsa tietyn logiikan mukaan. Kahden analysoimani ohjelman perusteella ajattelen, että kollaasikerronta onnistuu, jos epätyypillinen kerronta on sisäisesti johdonmukaista, itsetietoista ja myös muistuttaa kuulijaa logiikastaan (ks. luku 4.2.7).

Kuten dramaturgiassa yleensä, myös radiofonisessa kollaasikerronnassa on oltava etenemisliikettä. Osien on siis oltava sellaisessa suhteessa toisiinsa, että ohjelmassa on jonkinlaista imua. Ajattelen, ettei kollaasikerronnan etenemisliike perustu syy-seuraussuhteisiin, sillä siinä ei ole loogista juonta. Sen sijaan tällainen vaihtoehtoinen dramaturgia voi perustua merkityksellisen toiminnan puutteeseen, kielipeleihin, unohtamiseen ja toistamiseen (ks. Reitala & Heinonen 2001, 45–46). Radiofoninen dramaturgia voi perustua myös siihen, että korva yksinkertaisesti yhdistää peräkkäin asetetut asiat toisiinsa. Silloin kuulija alkaa ehkä miettiä, että sanotuilla asioilla on jotain yhteistä keskenään, mutta mitä? Variaationi klassisesta dramaturgiasta liittyykin ennen kaikkea tähän kerronnan kulkemiseen, etenemisliikkeeseen<sup>145</sup>. Tähän tarvitaan syntagman ja paradigman työkaluja

---

<sup>144</sup> Tällä viitataan myös löyhästi juonellisiin tarinoihin, esimerkiksi seurantadokumentti maanviljelijän vuodenkierrosta on juonellinen.

<sup>145</sup> Eteenpäin vievä liike, etenemisliike, liittyy sekä draamalliseen rakenteeseen että muihin rakennetyyppeihin. Se muodostuu vastaanottajassa synnyttävistä odotuksista, jännitteestä alun ja lopun välillä. Mitä tapahtuu kohta? Tai tiedän, mitä tulee tapahtumaan, mutta miten? Tai mikä on näiden tapahtumien välinen yhteys? Kun ohjelmassa on imua, on näitä kysymyksiä sopivasti enemmän kuin vastauksia. (Aaltonen 2007, 46–47.)



ja tietoa draaman kaaresta. Korvan dramaturgia perustuu nimittäin assosiaatioihin samalla, kun korva on sidottu lineaarisesti etenevään aikaan.

Käsitän syntagmaattisen kerronnan dramaturgisen etenemisliikkeen lineaariseksi. Silloin liike vie eteenpäin, kohti päämäärää. Sen sijaan ajattelen, että korvalle kerrotun kollaasin rakenne perustuu erityisesti paradigmaattisiin suhteisiin. Asiat toistuvat ja muuttuvat, mutta kerronta ei kulje niinkään tapahtumasta seuraavaan, vaan todellisuudentasolta toiselle, esimerkiksi yhä kauemmas arkirealismista. Silloin käsikirjoittamisen keskiössä onkin se, kuinka materiaalista voi leikata kohtia niin, että ne yhdistyessään siirtävät ominaisuuksiaan merkityksen tasolta seuraavalle. Tällainen etenemisliike kulkee paradigman akselin tavoin syvyysuunnassa, jolloin kerronta vetoaa mielikuvitukseen<sup>146</sup>. Tämä on oleellista juuri radiofonisessa kerronnassa, toimitettaessa mielikuvia.

Analyysini perusteella ajattelen, että kollaasikerrontaa käsikirjoitettaessa materiaalista valitaan erityisesti sellaisia kohtia, jotka yhdistyvät korvalle yllättävällä tavalla samanlaisina (tai vastakkaisina). Korvalle yhdistymisellä viitataan sanojen äänneasuun, prosodisiin ominaisuuksiin ja esimerkiksi semanttisiin suhteisiin. Syvyysuunnassa etenevä kerronta saa siis voimansa samanlaisuudesta. Jos peräkkäisten elementtien välinen samuus on ohutta, se voi jäädä korvalta huomaamatta. Silloin materiaali ei yhdisty, ja dokumentti vaikuttaa materiaalikoosteelta, silpulta ilman liimaa. Jos taas samanlaisuutta on liikaa, vaarana on monotonisuus.

Juonellisen rakenteen keskiössä on vierekkäisyyden logiikka, eli pohjimmiltaan kysymys siitä, missä järjestyksessä ja miten tapahtuma kerrotaan, jotta kokonaisuus tuottaisi toivotunlaisen nautinnon. Kollaasikerronnan juoneton rakenne on puolestaan oikein toistuvaa (ks. Lotman 1998, 69). Oikean toiston avulla draamallista ”oikean nautinnon kaavaa” voikin soveltaa kollaasikerronnan käsikirjoittamiseen: esimerkiksi aineistossani *Lennä, lennä linnussa* uudet lintukokemukset toistuvat ennen draaman kaaren huippukohtaa. Kun dokumenttia ei kuljeta juoni tai kertoja, kerrontaa kuljettaa siis samanlaisuus ja toisto. Kuitenkin radioääni etenee lineaarisesti ajassa. Alku houkuttaa kuulijan joko antautumaan mukaan ohjelmaan tai sulkemaan korvansa. Tilalla on myös rajansa – se päättyy, kun ohjelma loppuu, vaikka dokumentti kuulijan mielessä jatkuisikin. Loppu jää viimeisenä mieleen. Tärkeä kysymys on, jäsenyvätkö myös kollaasikerronnassa muita painokkaampina ne kohdat, joita olemme tottuneet klassisessa

---

<sup>146</sup> Assosiaation periaatteessa ominaisuuksia tai niiden arvoja siirretään todellisuuden tai merkityksen tasolta toiselle (ks. lisää Fiske 1998, 130).

dramaturgiassa pitämään kerronnan kannalta keskeisinä? Ehkä korva tarttuu kokonaisuuden tiettyihin kohtiin saadakseen kertomukseen tolkkua? Tätä olisi kiinnostava tutkia kuulijoiden avulla.

Radiofoninen dramaturgia perustuu siis haasteelle, joka syntyy ajassa etenevän ohjelman ja mielikuviin sukeltavan logiikan yhdistämisestä. Siksi syntagmaattisen ja paradigmaattisen siirtymätyypin tunnistaminen auttaa toimittajaa, joka kirjoittaa radiota, äänten mielikuvia. Tarkkoja sääntöjä sille, kuinka siirtymätyyppjä tulisi vaihdella suhteessa kokonaisuuteen, on mielestäni tarkoituksetonta miettiä. Sen sijaan oleellista on se, kuinka logiikka vaihtelee suhteessa (radiosta lähetettävään) kokonaisuuteen niin, että ohjelman muoto vastaisi sen sisältöä.

### 5.3 Kritiikki: Kolme työvälinettä, kolme ongelmaa

Jos hajotan hyllyn osiin saamalla, on tulos eri, kuin jos käytän työhön kuusikulma-avainta. Käyttämällä muita kuin semioottisia työkaluja olisin saanut tarkasteltavakseni toisenlaisia kappaleita, joista vetäisin ehkä toisin painottuvia johtopäätöksiä kollaasikerronnan rakenteesta. Valitsemani työkalut vaikuttavat siis saamaani tietoon. Samoin siihen vaikuttaa se, että tässä hyllyssä olen tarkastellut sen ruuveja sekä hyllyjen suhdetta kyseisen hyllyn käyttötarkoitukseen, en esimerkiksi hyllyjen materiaalia tai huonekalun sijaintia huoneessa – en äänitettyyn materiaaliin liittyviä kysymyksiä, kuten subjektiivisuuden ja objektiivisuuden välistä problematiikkaa, enkä vaikkapa suomalaisen radiodokumentin muutosta vuoden 1959 ensilähetyksestä<sup>147</sup> nykypäivään.

Kuten johdantoluvussa mainitsin, formalismin jälkeen muodon tutkimista on pidetty taiteentutkimuksessa yleisesti jotensakin vanhanaikaisena. Siksi muodon tutkimukseen ei oikein ole käsitteitäkään. Valitsemieni syntagman ja paradigman käsitteiden avulla pääsin kiinni puhemateriaalin keskinäisiin suhteisiin. Kuitenkin näiden työkalujen heikkoutena on niiden teoreettisuus – onhan pyrkimykseni ennen kaikkea kehittää ja monipuolistaa radiodokumentin käsikirjoittamista. Kuinka moni todella syttyy pohtimaan syntagmaa ja paradigmaa käsikirjoitusta tehdessään? Itse ajattelen, että näitä välineitä olisi syytä tuoda käytäntöön, sillä ne auttavat jäsentämään<sup>148</sup> materiaalia assosiatiivisesta näkökulmasta.

---

<sup>147</sup> Toukokuussa 1959 Yle lähetti Martti Silvennoisen 20 minuuttisen dokumentin *Albert Schweitzerin luona Lambarenéssa* (Salomaa 1989, 296).

<sup>148</sup> Ajattelen, että materiaalia voidaan jäsentää monella eri tasolla. Peräkkäisten puheiden yhdistäminen on niistä yksi. Seuraavaksi hahmottamisen tasoksi miellän teemojen jäsentämisen eli kontrapunktisen kartan, jonka avulla voi tarkastella suurempia linjoja (ks. Äänipää 2012). Viimeiseksi tasoksi hahmotan draamallisen kaaren, jossa dokumentti asettuu alun ja lopun välille.

Semioottisen työkalun käyttöön vaikuttaa myös työkalun käyttäjä. Jonakin päivänä päädyin pitämään tiettyä sanaa siirtymän kannalta merkityksellisenä, ja jatkaessani työtä jouduin toteamaan, että siirtymä ylittyy myös toisella tavalla (esimerkkinä tästä paradigmaattisena pitämäni siirtymä B2, jonka äänikerronta on kuitenkin syntagmaattista). Kun semioottislingvististä menetelmää soveltaessani sijoitin kaksi merkkiä keskenään samalle paradigmalle, joku toinen kuulija olisi ehkä sijoittanut merkin toisenlaiseen ympäristöön. Tekstiä näin tutkittaessa painottuikin tekstin vuorovaikutus tutkijansa kanssa: mitä sanavalintoja hän pitää norminmukaisina. Tähän taas vaikuttaa tutkijan konteksti, oma kulttuurinen tausta. Joku toinen saattaisi kuulla ohjelmani lähtökohtaisesti toisin. Vaikka siis kaksi erilaista ryhmää on kuunnellut aineistoni, tutkimuksessa on kyse myös omasta kuuntelukokemuksestani.

Syntagman ja paradigman työkaluparin lisäksi käytin aristoteelista draaman kaarta, ja siitä edelleen kehitettyä ja käytettyä nykydraaman – tarkalleen ottaen Hollywood-elokuvan – kaavaa. Tutkimukseni kannalta tämän työkalun ongelma on, missä määrin sitä voi soveltaa radio-ohjelmaan, joka on juoneton moneen suuntaan avautuva kollaasi? Valitsin kuitenkin klassisen dramaturgian, sillä ajattelen sen olevan jossain määrin universaali oppi, jopa kerronnan laki. Lisäksi ajattelen, että vaikka silmän ja korvan logiikoissa on useita eroavaisuuksia, radiodokumentti etenee ajassa ja sillä on lineaarinen ulottuvuutensa. Siksi oli kiinnostavaa tarkastella kollaasikerronnan ja draaman kaaren suhdetta (luku 4.2). Yllätyin huomattessani, että tämän aineiston perusteella klassisen kerronnan rakenteellisia elementtejä voi todella löytää myös lähtökohdiltaan toisenlaisista ohjelmista. Osittain tämä johtuu siitä, että käsikirjoitin väärin, eli käytin tahattomasti lineaarisen kerronnan elementtejä, kuten rajaavaa kertojaääntä. Nyt ajattelen, että osittain syynä on myös se, että radiosta lähetettävä kollaasikerronta todella rakentuu jossain määrin draaman kaaren mukaisesti.

Kolmannen työkaluni avulla peilasin dokumentin tekoprosessia, ja siitä etenkin komposition rakentamista edeltäviä työvaiheita. Bahtinin polyfonisuuden valitsin ennen kaikkea siitä syystä, että kollaasikerrontani on lähellä polyfonisen teoksen ideaa. Sillä dialogisuus on polyfonian perusedellytys (ks. luku 2.2.3), pohdin tekoprosessia käyttämällä etenkin dialogisuuden käsitettä. Bahtinin käsitteiden soveltaminen toimittajan työhön on kuitenkin kyseenlaista, sillä ajattelen, ettei valmista kollaasikerrontaa voi mieltää täysin polyfoniseksi kompositioksi. Dialogisuuden ja polyfonian ideoiden kannalta on nimittäin vaikeaa se, että dokumentin puhe on leikattu ja sanat valikoitu (Mäkelä 1997, 108). Näin toimittaja ikään kuin asettuu siksi tietoisuudeksi, jota vasten

muut ovat *materiaalia*, ja journalistisen tuotoksen tekeminen tarkoittaa todellisuuden valikointia. Toimittaja on aktiivinen<sup>149</sup>, hän tietää, mitä haluaa ohjelmalla sanoa, mitä haluaa ohjelmalla tavoittaa ja siksi puhetta valikoidaan, editoidaan ja jäsennetään rakenteeseen. Lisäksi aineistoni puhemateriaali on ”haastattelutilanteessa” kohdistettu minulle, mikä vaikuttaa ilmaisuun (ks. Volosinov 1990, 106–107). Itse asiassa koko puhumistilanteella on merkitystä lopputulokseen, niin puhetilanteen kasvoniilmeillä kuin käytetyillä äänenpainoillakin (Bahtin 1979, 161). Karkeasti voisi siis jopa väittää, että puheen kerääjänä ja kokonaisuuden käsikirjoittajana asetun ohjelman kertojaksi – minulle on kerrottu juttuja, joita olen lähtökohtaisesti muovannut ja jotka ikään kuin kerron eteenpäin. Näin voisi huudahtaa, että tässä tutkimuksessa käyttämäni aineisto on täysin monologista!

Kuitenkin Bahtinin mukaan teoksen (radiodokumentin) muoto on yhteydessä luovaan subjettiin (dokumentin tekijään) ja ”subjektien todellisuuden kokemiseen ja sen ilmaisemisen saamiin muotoihin” (ks. Steinby 2009, 186). Bahtin jopa korostaa produktiivista, luovaa tekijyyttä (Bahtin 1979, 62–63). Hän ei siis kiellä sitä, että moniääniselläkin tekstillä on tekijänsä, joka valikoi ja jäsentää kokonaisuuden. On syytä myös huomata, että Bahtin tarkoittaa moniäänisyydellä nimenomaan tasa-arvoisten subjektien ajattelu- ja olemistapojen ilmauksia, konkreettisia ääniä – ei esimerkiksi teknisiä kerrontanäkökulmien vaihteluja (Steinby 2009, 173). Polyfonisen puheen dialogisuus puolestaan merkitsee konkreettisten toisten läsnäoloa. Puhe on siis osoitettu jollekin, vaikkapa radiodokumentin toimittajalle.

Lisäksi Bahtinin mukaan tekstit – kuten romaani tai vaikkapa uutinen – ovat täynnä vieraita sanoja, niiden esittämistä ja tulkitsemista. Tämä tarkoittaa, että kertojan ja hänen kuvaamansa henkilön puhetavat kietoutuvat yhteen niin, että niitä on liki mahdoton erottaa toisistaan. Bahtin onkin kirjoituksillaan pyrkinyt ylittämään faktan ja fiktion välistä rajaa. (Ridell 1994, 87–90.)

Myös radiodokumentti sijaitsee faktan ja fiktion välimaastossa, jossa tekijän henkilökohtainen ote ja ympäröivät tapahtumat ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa. Niinpä ajattelen, ettei sanan luonne voi vesittää pyrkimystä dokumentin tekoprosessin dialogisuuteen. Ja vaikka henkilön puhe siirrettäisiin kokonaisuuteen kuinka täsmällisesti hyvänsä, sellaisenaan, konteksti luo sanotulle joka tapauksessa dialogisen taustan, jolla saattaa olla hyvinkin suuri vaikutus (Bahtin 1979, 160). Näin esimerkiksi

---

<sup>149</sup> Bahtinia voi arvostella väittämällä, että polyfonisessa teoksessa tekijän ääni itse asiassa hukkuu sankarien ääniin (Bahtin 1991, 19).

*Hukkuvan maan* naisäänen puhe tavarasta kuulostaa turhanaikaiselta törmätessään Antin todellisuuskäsitykseen. Ajattelen, että juuri tämä taas kuuluu moniäänisyyteen.

Yhtä kaikki, Bahtinin polyfoninen kompositio on ajatusrakennelma, jonka käyttäminen radiotyössä on mielestäni varsin vaikea kysymys, joka johtaisi toisenlaiseen – hyvin teoreettiseen – tutkimukseen. Dialoginen ja edelleen polyfoninen kompositio jäävät tässä tutkimuksessa vähäiselle huomiolle, sillä työprosessin kuvauksen jälkeen purin aineistoni rakenteen saussurelaisten lingvististen käsitteiden sekä klassisen draamateorian avulla. Tämän valinnan tein tutkiakseni juuri radiofonista kielioppia sekä kollaasikerrontaa – en Bahtinin ideoita. Tutkimusongelmani mukaisesti etsin uutta tarjoiltavaa käsikirjoittamisen avuksi. Olisi tietysti mielenkiintoista tietää lisää läpeensä polyfonisesta radiodokumentista: voisiko sellainen olla mahdollinen, millainen se olisi ja millaista keskustelua tällainen ohjelma herättäisi kuulijoissaan?

Olen ottanut huomioon koko tekoprosessin, myös radiodokumentin valmistumisen. Semioottisesta näkökulmastani ohjelma valmistuu vasta kuulijan assosiaatiovirrassa, mutta tässä tutkielmassa tarkastelen käsikirjoittamista erityisesti muodon näkökulmasta. Kuitenkin monia semiootikkoja kiinnostaa juuri se, miten tiedämme, mitä me kuulemme, ja miten todella löydämme kuulemallemme merkityksen (ks. Åberg 1999, 127). Olisikin kiinnostava tietää lisää siitä, miten siirtymätyyppejä vaihtelemalla voi rakentaa tekstiin merkitystä. Entä tuottaako onnistunut radion kollaasikerronta rikkaita assosiaatioita – ja jos, niin millaisia? Jos tällä tutkimuksella olisi jatko-osa, rakentaisin aineistoni ohjelmat uudelleen, tämän tutkimuksen tuottaman tiedon valossa. Sitten keräisin ohjelmista palautteen. Tällainen lopetus olisi mielenkiintoinen myös reflektiivisen prosessin näkökulmasta: mitä todella opin ja miten tutkimukseni tietoa voi käyttää käytännössä?

Nyt olen kuitenkin löytänyt vastaukset tässä tutkimuksessa esittämiini kysymyksiin. Lopuksi vielä korostan, ettei ratkaisuluvun tuloksia tule käsittää säännöiksi, jotka liittyisivät kaikenmuotoisten radiodokumenttien rakentamiseen. Tämä on pohdiskeleva tapaustutkimus, jossa olen käsitellyt juuri kollaasikerronnaksi kutsumaani muotoa. Tarkastelen käsikirjoittamista radiofonisesta näkökulmasta, ja tutkimuksen taustalla onkin kollaasikerronnan ja radiofonisuuden välinen jännite. En voi väittää, että kollaasikerronta edustaisi radiofonista dokumenttiohjelmaa, vaikka tutkimuksessani olenkin perustellut, miksi juuri tällainen muoto saattaisi sopia juuri korvan logiikkaan. En myöskään aseta juonellista tarinaa ja tilaksi käsitettyä radiodokumenttia (kuten kollaasikerrontaa) vastakkain, sillä molemmilla on paikkansa. Ajattelen kuitenkin, että pelkästään

korvalle sopivin kerronta ei välttämättä etene lineaarisesti, ja tällaista tilaa muistuttavaa kerrontaa pitää tutkia, jotta sitä osataan toimittaa. Kuten johdantoluvussa mainitsin, radiodokumentti etsii uusia ilmaisutapoja. Uskon, että korvan erityisyydelle perustuvien kerrontatapojen tarkastelu voi olla avain siihen, että radiodokumentaarinen ilmaisu löytää uutta, lähetysvirtaan tottunutta yleisöä.

## 6 HÄIVYTTÄMINEN eli loppusanat

Radiodokumentin lähtökohtana voi olla se, että toimittaja kuulee uskomattoman jutun ja lähtee rakentamaan sitä loogisesti, yllättävästi ja ehkäpä hauskasti eteneväksi tarinaksi. Oma lähtökohtani oli se, että aloin käsitellä tiettyä teemaa ja olin pian keskellä moniaineksista materiaalia. Olin kuunnellut dokumenttiryhmälaisten keskusteluja siitä, millainen kerronta voisi sopia korvalle. Olin kuunnellut kuvailuja käsikirjoitusprosessien vaikeuksista. Tunsin klassisen dramaturgian malleihin perustuvaa käsikirjoittamista, mutta en sellaista systeemiä, jonka avulla voisin tarttua aiheensa näköiseen dramaturgiaan. Ajattelin, ettei tämä voi mennä niin, että silmän logiikkaan liittyvällä kerronnalla on ylivalta myös radiossa!

Kun kumoan nyt työkalupakkini, löydän kolme mainiota työkalua vaihtoehtoisen kerrontamuotoni käsikirjoittamiseen. Bahtinin dialogisuuden ja polyfonisuuden ideoiden avulla voin ikään kuin ohjata todellisuutta esimerkiksi äänitysvaiheessa asettumalla todellisuuden kanssa vuorovaikutukseen. Syntagman ja paradigman työkaluparia käyttämällä voin järjestää puheen virtaa katkelmiksi ja merkkejä edelleen peräkkäin dokumenttiohjelmaksi. Kokonaisuuden näkökulmasta aristoteelinen draaman kaari on alun epäilyistäni huolimatta paikallaan: voin käyttää sitä apunani, kun käsikirjoitan kollaasikerrontaa korvalle.

Tämän tutkimuksen henkilökohtainen anti on merkittävä. Palan halusta päästä pohtimaan radiodokumentin käsikirjoittamista taas käytännössä. Kollaasimuotoisten ohjelmien käsikirjoittamisen ei tarvitse tarkoittaa sitä, että hukun materiaaliin. Sen sijaan se voi esimerkiksi tarkoittaa, että pääsen käyttämään siirtymiä varten soveltamaani käsikirjoittajan työkalua – ainakin tämän tutkimuksen perusteella syntagman ja paradigman käsiteparista voi saada irti paljon.

Radiolla on oma kielensä. Sillä kieleen liittyvät valinnat voidaan tehdä kieliopin mukaan, pyrin valintojani avaamalla pääsemään käsiksi radiofonisen dokumentin kieleen. Nyt tämä tutkimus jättää minut pohtimaan, tuotanko tietoa ennemmin omasta kieliopistani siinä, missä jokaisella on sisäinen dramaturgiansa<sup>150</sup>? Dokumentteja tehdään henkilökohtaisen kautta ja nämä kysymykset olisivat toki vastassa myös, jos mukana olisi muiden dokumentaristien ohjelmia. Aineistoani perustelee lisäksi se, että itsereflektio kehittää minua ammatillisesti. Oletan, että hahmotelmaani radiofoniseksi

---

<sup>150</sup> Jokaisen oman, sisäisen dramaturgian mainitsevat mm. Karisto & Leppänen 1997, 57–58.

dramaturgiaksi voi soveltaa juonettoman radiodokumentin käsikirjoittamiseen, mutta haluaisin tietää, kuinka joku toinen dokumentaristi käyttäisi tuloksiani erityisesti siirtymien logiikoista. Olen tässä työssä edennyt käytännöstä teoriaan. Olisi kiehtovaa, jos tällä opinnäytteellä olisi jatko-osa, jossa teorian palauttaisi käytäntöön joku toinen.

Missä sitten mielestäni olisi syytä jatkotutkimukselle? Suomalaisen radiodokumentin kehitys olisi aiheellista vetää yhteen, sillä se auttaisi nykyisen työn paikantamista sekä uusien ilmaisutapojen suunnittelua. Näistä uusista ilmaisutavoista mainittakoon radiodokumentin siirtyminen verkkoon (radiossa lähetettävien ohjelmien rinnalla), ja ne vaikutukset, joita välineellä on tuotettavaan sisältöön. Itse haluaisin jatkaa tätä työtä kartoittamalla suomalaisen radiodokumentin genret. Lajityyppien näkökulma jäsentäisi kerronnan ja ilmaisun tutkimusta. Tässä tutkimuksessa olen puhunut kahdesta lajityypistä Dokumenttiryhmän kuuntelupäivillä käytyjen keskustelujen perusteella: *tarinasta*, joka perustuu jonkinlaiseen juoneen, ja dokumentista, joka muistuttaa enemmän *tilaa*. Mutta mitä lajityyppejä on suomalaisessa radiodokumentissa ja miten lajityyppi vaikuttaa radiofoniseen ilmaisuun? Entä miten kuulijat hahmottavat nämä genret? Uskon, että radiodokumentin tarkasteleminen genren näkökulmasta palvelisikin pitkällä tähtäimellä juuri radion kuuntelijoita.

Dokumentteja kannustetaan tekemään henkilökohtaisesti, eli tekijällä on vähintään oltava suhde käsittelemäänsä aiheeseen. Se ei kuitenkaan tarkoita, että toimittaja jää yksin kokeilemaan ja jokainen kokeilee uudelleen. Siksi ilmaisua on tutkittava ja kehitettävä. Toivon, että muutkin radiodokumenttiin ryhtyvät saisivat tästä työstä sekä näkemystä että työkaluja omaan tapaansa käsikirjoittaa radiota, juuri korvan keinoja monipuolisesti käyttävää kerrontaa.



”Muodossa minä löydän itseni, oman produktiivisen, arvottavasti muotoavan aktiviteettini, minä tunnen elävästi oman, kohdetta luovan liikkeen (...)

Mihail Bahtin vuonna 1924 kirjoittamassaan esseessä (Bahtin 1979, 62). Tätä korvalle käsikirjoittaminen tarkoittaa minulle.

## LÄHTEET

**Aaltonen, Jouko** (2007) Käsikirjoittajan työkalut. Audiovisuaalisen käsikirjoituksen tekijän opas. Tampere: Tammerpaino Oy. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 872.

**Aaltonen, Jouko** (2006) Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa. Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.

**Aaltonen, Jouko** (1994) Käsikirjoittajan työkalupakki. Miten teen video-ohjelman käsikirjoituksen. (2. painos) Helsinki: Painatuskeskus. (1993)

**Alitalo, Simo** (1993) Puheesta kuunteluun. Teoksessa Hujanen, T. (toim). Radiotutkimusta kohti. 93–98. Tampereen yliopisto. Tiedotusopin laitoksen julkaisuja. Sarja C 18/1993. Artikkelijulkaisu aiemmin Tiedotustutkimus-lehdessä 11:3, 34–39.

**Anttikoski, Mikko & Helenius, Juhani & Korpinen, Pertti & Penttinen Kirsti & Röyskö, Arto** (toim.) (1986) Radion ja television ohjelmatyön perusteet. Espoo: Weilin+Göös.

**Apo, Satu & Enckell, Johanna & Kuusi, Osmo & Tarasti, Eero** (toim.) (1974) Strukturalismia, semiotikkaa, poetiikkaa. Espoo: Weilin+Göös.

**Aristoteles** (1998) Runosoppi. Suom. Pentti Saarikoski (2. painos). Keuruu: Otava. (1967)

**Bahtin, Mihail** (1991) Dostojevskin poetiikan ongelmia. Suom. Paula Nieminen ja Tapani Laine. Helsinki: Orient Express. (1963)

**Bahtin, Mihail** (1979) Kirjallisuuden ja estetiikan ongelmia. Suom. Kerttu Kyhälä-Juntunen & Veikko Airola. Moskova: Progress.

**Barthes, Roland** (1993) Tekijän kuolema. Tekstin syntymä. Suom. Lea Rojola & Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino. (1973)

**Berger, Arthur Asa** (1990) Scripts. Writing for Radio and Television. Newbury Park: Sage.

**Bergman, Mats** (1998) Viestintä, tulkinta, toiminta. Tiedotustutkimus, 21:4, 14–35.

**Biewen, John & Dilworth, Alexa** (toim.) (2010) Reality Radio. Telling True Stories in Sound. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

**Blomberg, Jouko** (1997) Hirvi-Turpeinen ja Sarajevon lapset. Teoksessa Karisto, H. & Leppänen, A. (toim.) Todellisia tarinoita. Radiodokumentin tekeminen. Helsinki: Edita, 150–158.

**Buber, Martin** (1993) Minä ja sinä. Suom. Jukka Pietilä. Porvoo-Helsinki-Juva: WSOY. (1923)

**Caldwell, John Thornton** (2008) Production culture. Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television. Durham and London: Duke University Press.

**Chandler, Daniel** (2007) Semiotics: The Basics. Second edition. London & New York: Routledge. (2002)

**Chion, Michel** (1994) Audio – Vision. Sound On Screen. New York: Columbia University Press.

**Crisell, Andrew** (toim.) (2003) More Than a Music Box. New York & Oxford: Berghahn Books.

- Crisell**, Andrew (2003) *Look with Thine Ears: BBC Radio 4 and Its Significance in a Multi-Media Age*. Teoksessa Crisell, A. (toim.) *More Than a Music Box*. New York & Oxford: Berghahn Books, 3–20.
- Crisell**, Andrew (1994) *Understanding Radio*. Second edition. London: Routledge.
- Eco**, Umberto (1994) *The Limits of Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press. (1990)
- Eisenstein**, Sergei (1978) *Elokuvan muoto*. Suom. Antero Tiusanen & Vesa Oittinen & Veli-Pekka Makkonen & Timo Nieminen & Sakari Toiviainen & Anssi Sinnemäki. Helsinki: Love Kustannus Oy.
- Field**, Syd (2003) *The Definitive Guide to Screenwriting*. London: Ebury Press.
- Fiske**, John (1998) *Merkkien kieli. Johdatus viestinnän tutkimiseen (5. painos)*. Suom. Veikko Pietilä & Risto Suikkanen & Timo Uusitupa. Tampere: Vastapaino. (1992)
- Heinonen**, Timo & Reitala, Heta (2001) *Dramaturgioita. Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin*. Saarijärvi: Helsingin yliopiston Tutkimus- ja koulutuskeskus Palmenia.
- Hendy**, David (2003) "Reality Radio": The Documentary. Teoksessa Crisell, A. (toim.) *More Than a Music Box*. New York & Oxford: Berghahn Books, 167–188.
- Herbert**, John (1976) *Techniques of Radio Journalism*. London: Adam and Charles Black.
- Herkman**, Juha (2001) *Audiovisuaalinen mediakulttuuri*. Tampere: Vastapaino.
- Hilliard**, Robert L. (1991) *Writing for Television and Radio*. Belmont: Wadsworth Publishing Company.
- Hiltunen**, Ari (1999) *Aristoteles Hollywoodissa. Menestystarinan anatomia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Hint**, Mati (1986) Viivi Luige märksõnad ja määratlused. *Looming*, 63:8, 1118–1125.
- Hirschkop**, Ken (1989) *A Bibliographical Essay*. Teoksessa Hirschkop, K. & Shepherd, D. (toim.) *Bakhtin and Cultural Theory*. Manchester: Manchester University Press, 195–212.
- Hirschkop**, Ken & Shepherd, David (1989) *Bakhtin and Cultural Theory*. Manchester: Manchester University Press.
- Huhtamäki**, Harri (1993) *Radion viisi tietä. Paradoksidramaturgisia murtolukuja*. Helsinki: Like.
- Hujanen**, Taisto (toim.) (1993) *Radiotutkimusta kohti*. Tampereen yliopisto. Tiedotusopin laitoksen julkaisuja. Sarja C 18/1993.
- Hägg**, Samuli & Lehtimäki, Markku & Steinby, Liisa (toim.) (2009) *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. Tietolipas 226, Helsinki: SKS.
- Häkkinen**, Kaisa (2007) *Nykysuomen etymologinen sanakirja (4.painos)*. Juva: WS Bookwell Oy. (2004)
- Ihanus**, Juhani (1987) *Kauneus ja kuvotus*. Helsinki: Gaudeamus.

- Karisto**, Hannu & Leppänen, Airi (toim.) (1997) Todellisia tarinoita. Radiodokumentin tekeminen. Helsinki: Edita.
- Kress**, Gunther & van Leeuwen, Theo (2004) Reading Images. The Grammar of Visual Design. (5. painos) London & New York: Routledge. (1996)
- Krohn**, Felix (1976) Lyhyt musiikkioppi. (5. painos) Porvoo-Helsinki-Juva: WSOY. (1947)
- Kuutti**, Heikki (2005) Uusi mediasanasto. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy.
- Lehtonen**, Mikko (2000) Merkitysten maailma. Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia. (4.painos) Tampere: Vastapaino. (1996)
- Lindholm**, Rami (1997) Mikrofonilla ajattelua. Teoksessa Karisto, H. & Leppänen, A. (toim.) Todellisia tarinoita. Radiodokumentin tekeminen. Helsinki: Edita, 81–93.
- Lotman**, Juri (1989) Merkkien maailma. Kirjoitelmia semiotiikasta. Helsinki: SN-kirjat.
- Martin**, Marcel (1971) Elokuvan kieli. Suom. Tarmo Malmberg & Martti Soramäki. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otavan laakapaino. (1955)
- McLuhan**, Marshall & Powers, Bruce R. (toim.) (1989) The Global Village. Transformations in World Life and Media in the 21<sup>st</sup> Century. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Miettunen**, Helge (1966) Radio- ja tv- opin perusteet. Espoo: Weilin+Göös.
- Mäkelä**, Leena (1997) Kuuntelijan dokumentti. Kuuntelijan ja ohjelman välisestä dialogista. Teoksessa Karisto, H. & Leppänen, A. (toim.) Todellisia tarinoita. Radiodokumentin tekeminen. Helsinki: Edita, 102–113.
- Nurmi**, Timo & Rekiaro, Ilkka & Rekiaro, Päivi (1994) Suomenkielen sanakirja. Suomea suomeksi. (2.painos) Jyväskylä-Helsinki: Gummerus. (1992)
- Nyre**, Lars (2003) Fidelity matters. Sound Media and Realism in the 20th Century. Volda: Volda University Collage.
- Ojala**, Aatos (1974) Mikä strukturalismissa on yhteistä? Teoksessa Apo, S. et al. (toim.) Strukturalismia, semiotiikkaa, poetiikkaa. Tapiola: Oy Weilin+Göös, 11–23.
- Paget**, Derek (1990) True Stories? Documentary on radio, screen and stage. Manchester: Manchester University Press.
- Penttinen**, Kirsti (1986) Juttutyyppejä, puhetilanteita ja radiopuhujia. Teoksessa Anttikoski, M. et al. (1986) Radion ja television ohjelmatyön perusteet. Espoo: Weilin+Göös, 33–51.
- Pesonen**, Pekka (1980) Mihail Bahtin – formalisti, anarkisti vai marxilainen? Tiede ja edistys, 5:2, 39–52.
- Pesonen**, Pekka (1991) Dialogi ja tekstit. Bahtinin, Lotmanin ja Mintsin virikkeitä intertekstuaalisuuden tutkimiseen. Teoksessa Viikari, A. (toim.) Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia. Tietolipas121, Helsinki: SKS, 31–58.
- Reunanen**, Esa (1993) Journalismin genret kontekstien konteksteina. Saussurelais-bahtinilainen näkökulma tekstien tuottamisen ja tulkintaan. Tiedotustutkimus 16(1993):2, 21–32.

- Ridell**, Seija (1994) Kaikki tiet vievät genreen. Tutkimusretkiä tiedotusopin ja kirjallisuustieteen rajamaastossa. Tampereen yliopisto. Tiedotusopin laitoksen julkaisuja. Sarja A 82/1994.
- Roberts**, Dmae (2010) Finding the Poetry. Teoksessa Biewen, J. & Dilworth, A. (toim.) Reality Radio. Telling True Stories in Sound. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 116–127.
- Saksala**, Elina (2008) Asiaa ruudussa. Tv-dokumentin anatomia. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.
- Salomaa**, Pertti (1989) Dokumentaarinen radioilmaisu. Helsinki: Oy. Yleisradio Ab. Suunnittelu ja tutkimusosasto. Sarja B/1989.
- Seppä**, Anita (2012) Kuvien tulkinta. Tampere: Gaudeamus.
- Siltanen**, Juha (2003) Äänen tarinat. Huomioita radiosta ja kuunnelmasta. Teoksessa Hirvonen, E. (toim.) Käsikirjoittaminen. Helsinki: Art House, 215–242.
- Silvennoinen**, Martti (1993) Faktaa vai fiktiota. Helsinki: Yliopistopaino.
- Silvennoinen**, Martti (1992) Ole kuulolla – avaimia radiotoimittajan työhön. Helsinki: Yliopistopaino.
- Sonnenschein**, David (2001) Sound Design. The Expressive Power of Music, Voice and Sound Effects in Cinema. California: Michael Wiese Productions.
- Stam**, Robert & Burgoyne, Robert & Flitterman-Lewis, Sandy (1992) New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, post-structuralism and beyond. London & New York: Routledge.
- Stam**, Robert (1989) Subversive Pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism, and Film. London: The Johns Hopkins Press Ltd.
- Steinby**, Liisa (2009) Bahtin, Lukács, Hegel: subjekti, merkitsevä muoto ja aika-paikallisuus romaanissa. Teoksessa Hägg, S. et al. (toim.) Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen. Tietolipas 226, Helsinki: SKS, 168–206.
- Stockfelt**, Torbjörn (1997) Ljud och tystnader i dimensioner. Tillvaropsykologiska reflexioner om hörandets och lyssnandets konst. Göteborg: Kungl. Musikaliska akademien.
- Tarasti**, Eero (1996) Esimerkkejä. Semiotiikan uusia teorioita ja sovelluksia. Tampere: Gaudeamus.
- Tarasti**, Eero (1990) Johdatusta semiotiikkaan. Esseitä taiteen ja kulttuurin merkkijärjestelmistä. Helsinki: Gaudeamus.
- Timonen**, Eija (2004) Perinne käsikirjoittajan työkaluna. Kansanperinteen transformoituminen eri medioihin käsikirjoittajan näkökulmasta – tapaustutkimus suomalaisen kansanperinteen muokkaamisesta lapsille ja nuorille. Acta Universitatis Lapponiensis 73.
- Valo**, Maarit (1994) Käsitukset ja vaikutelmat äänestä. Kuuntelijoiden arviointia radiopuheen äänellisistä ominaisuuksista. Jyväskylä: Jyväskylän yliopistopaino.
- Viikari**, Auli (toim.) (1991) Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia. Tietolipas121, Helsinki: SKS.

**Volosinov**, Valentin (1990) Kielen dialogisuus. Marxismi ja kielifilosofia. Suom. Tapani Laine. Tampere: Vastapaino. (1929)

**Vuorinen**, Jyri (1997) Taideteos merkinä. Johdatus semioottiseen taidekäsitteeseen. Tietolipas 149, Helsinki: SKS.

**Weiss**, Allen S. (toim.) (2001) Experimental Sound & Radio. Cambridge, Massachusetts & London: The MIT Press.

**Wilby**, Pete & Conroy, Andy (1994) The Radio Handbook. London & New York: Routledge.

**Åberg**, Carin (1999) The sounds of Radio. On radio as an auditive means of communication. Stockholm: Department of Journalism, Media and Communication, Stockholm University.

### **Painamattomat lähteet**

**Muranen**, Mikko (2005) Tuohesta tuli takki. Tarkastelussa radiodokumentin ilmaisukeinot ja kerronta. Tampereen yliopisto. Tiedotusopin laitos. Pro gradu -tutkielma.

**Karisto**, Hannu, sähköpostikeskustelu 14.2.2013.

**Sinervo**, Suvi (2004) Hiljaisuuden suhteellisuus. Miten hiljaisuus ilmenee radiodokumentin äänikerronnassa: Erään radiodokumentin äänikerronnan rakentuminen. Tampereen yliopisto. Tiedotusopin laitos. Kandidaatin tutkielma.

**Waronen-Rantamäki**, Aune (2003) Vierailu kauneuden taloon. Miten pala elämää muuttuu äänikerronaksi: erään radiodokumentin tarina. Jyväskylän yliopisto. Taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos. Pro gradu -tutkielma.

**Ylen Dokumenttiryhmän kuuntelupäivät**, 10.–11.11.2005

**Ylen Dokumenttiryhmän kuuntelupäivät**, 14.–15.11.2012

### **WWW-lähteet**

**Finnpanel** (2012a) Kanavaosuudet (%) ikäryhmittäin. 18.05.2013. <http://www.finnpanel.fi/tulokset/radio/krt/2012/22/kanavaosuusikaryhma.html>

**Finnpanel** (2012b) Kansallinen radiotutkimus. Keskimääräinen päivittäinen kuuntelu-aika. 18.05.2013. <http://www.finnpanel.fi/tulokset/radio/krtkk/keskimmin.html>

**Humalisto**, Tomi (2012) Toisin tehtyä, toisin nähtyä – esittävien taiteiden valosuunnittelusta muutosten äärellä. Teatterikorkeakoulu. Väitöstutkimus. 13.10.2012. <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/34019>

**Lavonen**, Meisalo et al: Tieto ja Prosessikeskeiset työtavat. 18.05.2013. <http://www.edu.helsinki.fi/malu/kirjasto/tieto/>

**ReseDa**. Taideteollisen korkeakoulun tutkimustietokanta. (2012) Aristoteles muutoksessa – käsikirjoittamisen variaatioita. 20.11.12. <https://reseda.taik.fi/Taik/jsp/taik/Research.jsp?id=1164146>

**Webster**, John (1996) Dokumenttielokuvan käsikirjoittamisesta. Alustus AVEK:in, Yleisradion ja Suomen Elokuvasäätiön dokumenttipäiville. 24.9.2012.  
[http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/kasikirjoitus/artikkelit/webster\\_dokumenttielokuvan.jsp](http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/kasikirjoitus/artikkelit/webster_dokumenttielokuvan.jsp).

**Yle Radio 1**. Todellisia tarinoita etusivu.  
3.10.2012 [http://yle.fi/radio1/asia/todellisia\\_tarinoita/](http://yle.fi/radio1/asia/todellisia_tarinoita/)

**Äänipää** (1996) Äänikerronnan ja äänitekniiikan suomalainen erikoissivusto.  
20.11.2012. <http://www.aanipaa.tamk.fi/>

# LIITTEET

## Käsikirjoitus: HUKKUVA MAA (29'53)

ARI

Se sopii käteen. Tietysti, kun se on tehty käteen sopivaksi. Jos on kylmä, niin se tuntuu kylmältä. Ja jos on lämmin, niin. Ennen kaikkea se on hyvätuntuinen. Ihan fyysisesti ja sitten sen vuoksi, että mitä sillä aseella voi tehdä. **A1**

*(Krakatau: Brujo)*

KERTOJA

Tämä tarina tapahtuu kuluttavassa ja hyvinvoivassa Suomessa vuonna 2005. Tapaamme kolme kaupunkilaista, jotka toisistaan tietämättä heräävät joka aamu, menevät töihin, menevät kauppaan, menevät kotiin ja tehtyään jonain päivänä tätä tarpeekseen, jäävät kotiin – jos luoja suo – ja pitävät ovet lukossa ja television auki. Ja katsottuaan kylliksi vuoroin ruutua, vuoroin unia, heidät lasketaan isänmaahan.

Heiltä jäävät tavarat kasataan kaatopaikalle, tai jaetaan suvulle ja läheisille, jotka käyttävät, myyvät tai varastoivat tavaran seuraaville sukupolville, jotka taas käyttävät, myyvät tai varastoivat tavaran seuraaville sukupolville. **A2**

*(laukaus)*

ELINA

Tää kannu, tää on semmonen, eiks oo maailman kodikkain esine, katopa. Onpa se likanen. Lasikupu. Tää on kahvipannu, jossa on tämmönen, ai nyt se on varmaan kadonnut aikojen kuluessa, täs oli semmonen pitkä tötterö, ja sit tää on tämmöstä alumiinia (koputtaa esinettä). Ja tää on semmonen, kun ihmiset kävi sodan jälkeen ne tuli Ruotsista ja tää on just kans mun mummuni Ruotsista tuotu kannu. Ja oliskohan se, mikä semmonen kulho, jossa olis mustaa posliinia ja sitten vähän kultareunus, se on myös mulla tuolla kaapissa, mä en oo siitä koskaan tykänny, mut se on varmaan hirmu hieno, kun siellä on taiteilijan nimikirjaimet. Ja aina oli sitten kliivia, se viherkasvi semmonen, johon tulee oranssit kukat, semmonen muuten mulle sopiskin tänne asuntooni tosi hyvin että kun aattelee niitä värejä. Se on perinteinen ja kiva, mun täytyy semmonen haalia jostain. **A3**

*(Krakatau: Brujo)*

KERTOJA

Elina on työssäkäyvä, menestyvä nainen. Hän sisustaa mielellään kotiaan, joka jakautuu viileäsävyiseen makuuhuoneeseen ja kullanväriseen olohuoneeseen. Hän on valoisa ja seurallinen. Joka päivä hän odottaa kuolemaa. **A4**



ANTTI

Meil on pelkästään määrää muttei laatua esineissä. Ja ja. Että tähän lopputulokseen minä olen tullut, että meidän kunkin tulisi omistaa jotain todella arvokasta sen sijaan, että me omistetaan paljon paskaa. **A5**

*(Krakatau: Brujo)*

KERTOJA

Antti on kuvataiteilija, joka lenkkeilee päivittäin Kaivopuistosta Kauppatorille ja Pohjoisrantaan pitkin Hakaniemeen ja Sörnäisiin. Hän katselee päivittäin merta ja rantoja, ja ajattelee sitä hetkeä, kun meri peittää Helsingin. **A6**

ARI

Mä oon ymmärtänyt jollain tapaa itseeni aika hyvin näitten kans, mut nää on semmosia, et näist on paha sanoa jollekin ihmiselle, koska silloin se ihminen poikkeuksetta uskoo, että mä oon sekoomassa. Mut mä monesti fantasioin siitä, mä yhtäkkiä tekisin jotain ihan kauheeta jollekin toiselle ihmiselle. Vaikka löisin nyrkillä nenään vittu ihan ketä tahansa, kirjastontätiä. **A7**

*(Krakatau: Brujo)*

KERTOJA

Ari on 25-vuotias opiskelija. Hän harjoittelee päivittäin sotaa. **A8**

ARI

Jos sulla on kädessä vaikka rynnäkkökivääri. Normaalisti sulla on puolen metrin mittaset kädet, mut silloin sä voit ylettyä kolmesataa metriä joka suuntaan. Et ehkä se tuo jonkinlaisen semmoisen valheellisen turvantunteen. Mikä on tietysti valheellinen sen takia et, kun sul on ase niin silloin sä oot uhkaava muiden mielestä. Ehkä se on jopa toivottua siinä tilanteessa jos haluaa kantaa asetta. *(tauko)* Että jotain tapahtuis. **A9**

ANTTI

Kun mä oon nähnyt semmoisia kummallisia unia, että et esimerkiksi Kolera-altaaseen mulla liittyy semmoinen, että että mä niin kuin tipahdan sinne selkä edellä ja mä nään, kuinka semmoiset vihreet leväset vesimassat ja semmonen äärettömän kirkas auringonpaiste kun sulkeutuu siinä mun mun päälle ja siihen liittyy hirveen suuri sellainen lohdullisuuden ääni, joka on, semmosen vanhan valurautapadan kumina, jota joku, itse asiassa joku ihana nainen kumisuttelee, Katajanokalla, Uspenskin katedraalin vieressä on semmonen tosi korkea kerrostalo. Niin sen ylimmässä kerroksessa. Ja sit ne vesimassat samalla vyöryy mun ylitseni. Ja se korkein kerrostalo on paikka, joka säästyy niiltä vesimassoilta. **A10**

*(hidastettu tuuletin-> marssi)*

ELINA

Mä ostan aina kaikki mahdolliset voiteet, kaikki mahdolliset ryppyvoiteet, mitä ikinä markkinoille tulee ja ja mikään ei tee mitään tulosta. Nytkin mä kävin just tossa yhden tavaratalon kemsuosastolla niin, mä sanoin, että mä oon nyt ison purkin käyttänyt tota kallista uutta voidetta, jota on hirveesti mainostettu ja mitään ei oo tapahtunu. Niin sit se myyjä hermostu ja toi vielä kauheen määrän ilmaisnäytteitä ja iski ne tähän, että jos näillä ei tapahdu jotain kohotusta, niin jo on ihme. Mut niitä tulee aina jotenkin ostettua, mut en tie minkä takia. **A11**

*(hidastettu tuuletin-> marssi)*

ANTTI

Mul on semmonen visio niin kuin planetaarisesta myrskystä, joka itse asiassa niin kuin tulee jossain määrin niin kuin tuhoamaan kaiken, mitä täällä on. Ja semmoinen apokalyptinen niin kuin ajatus on esimerkiksi amerikkalaisilla aika voimakkaasti mun mielestä niin kuin taustalla. Sivilisaatiota tulee levittää Marsiin siitä syystä, että elämä maapallolla tulee mahdottomaksi. Ja ja Yhdysvaltain niin kuin avaruushallinnon määrärahoista, Nasan määrärahoista, siirretään jatkuvasti valtavia summia pois ilmastomuutoksen tutkimisesta kohti Mars-tutkimusta. Ja mä nään tän paikan, joka kyllä on mun koti, josta mulla ei oo mitään halua niin kuin päästä pois, enkä toivo, että lapseni tai lapsenlapsenikaan täältä olis mihinkään lähdössä. Että et se on siis puhdasta hulluutta, että tää jätetään sellaisen planetaarisen ihmisen toiminnan aiheuttaman myrskytuhojen niin kuin planeetaksi, josta kyvykkäimmät siirtyvät seuraavalle planeetalle. **A12**

*(hidastettu maanvyöry)*

ELINA

Uusi hankinta on tommonen pehmeä matto, jossa on on lilaa ja sinistä ja vähän turkoosia. Ja ja tota se on semmoinen hyvin moderni, mutta tosi pehmeä, pehmeä ja kiva. Tosi tärkeä tärkeä esine tääl on tollanen, pieni vähän niin kuin piian peili, siis sen näkönen, mutta se on Lontoosta antiikkimarkkinoilta ja mä jännitin saanks mä sitä tuotua ehjänä Suomeen ja pakkasin sitä matkalaukkuun ja. Se liittyy semmoiseenkin asiaan, että mä silloin just sillä matkalla sain tietää olevani raskaana ja olin pitkään toivonut lasta ja semmonen onnellinen aika silleen elämässä, Niin, niin tosi kiva, että siitäkin on tommosia muistoja, että muistaa, että ai tää oli se juttu, että. Nyt mä sain, sain vihdoon viimein sit sen tietää. **A13**

ARI

*(hidastettu maanvyöry)* On tottunut tietään, miltä panssarivaunu kuulostaa. Tasanen hyrinä. Kuitenkin koko ajan voimistuva. Noin kahden sadan metrin pääs olevan metsäsaarekkeen takaa pelto laskee loivasti, joten sinne ei nää. Jyrinä voimistuu ja sielt nousee ensin yks panssarivaunutorni näkyviin tykin kanssa. Se on taistelupanssarivaunu. Ja heti perään toinen. *(Arin puhe takaperin)* Tiedän että meidän panssaritorjunta-aseiden pitäis olla muun joukkueen mukana, meillä on tosin kaks raskasta kertasingoa. Toinen panssarivaunuista ampuu, suoraan talon seinää, kenellekään mun miehistä ei käy mitään. Panssarivaunu ampuu uudestaan. Mä en enää tiedä, mihin se osu. Kuuluu vaan valtava pamaus muutaman kymmenen metrin päästä. Pääasia, et me päästiin metsän suojaan. **A14**

*(hävittäjästä lokkiin ja merenrantaan)*

ANTTI

Tää on vähän niin kuin talvisota, mun henkilökohtainen rintama ja niin kuin potero. Ja kuitenkin toivon, että mä olen siinä mielessä mies, että mä pystyn hyväksyyn tän niin kun ahdistuksen ja toimimaan myöskin tässä tilanteessa. Että mikä tää maa on ilman sitä luontoa. Että jos tää onkin Pohjois-Saksan homeinen, levääntynyt, niin kuin inhottava, likanen öö räme tää tää maa mun lapsilleni tai lapsenlapsille, niin onhan se kulttuurillisesti ja koko suomalaisen identiteetin kannalta niin kuin ihan hirveetä. **A15**

ARI

Sotatilanteita voi syttyä ihan missä tahansa. Siis kaikki ympäristöt käy, missä liikkuu, on sitten vaikka rappukäytävässä niin voi kuvitella vyöryttävänsä sitä parin kaverin kanssa tai sitten vaikka autolla ajaessa miettiä, miten tätä tietä pitäis suojata tuolta penkereen päältä tai mihin laitettais konekivääri tai miten tota kukkulaa puolustettais. **A16**

ELINA

Turvallisuus, se on kaikkein tärkein. Koska siinä on ne tutut esineet, ja ja joita on tottunut katselemaan, niin. Se on jännä, että on semmonen, semmonen erikoinen tunne, kun ajattelee niitä esineitä, että että vaikei niitä silleen niin kuin huomaa, mut tietää kuitenkin taustalla koko ajan, että. Niin kun joku sanoo, että tää on ihan sun näkönen tää asunto, niin kai siinä joku perä on, että kerää just semmosia tavaroita, jotka on sitten jotenkin itensä näköisiä. Mä oon aika semmonen naisellinen, valoisa, huumorintajuinen, sitä mä varmaan oon, sit mä oon aika aika tarkkakin monissa asioissa, kaikissa talousasioissa ja sit mun työssäni aika tarkka. Mä kyllä osaan irrotella enkä välitä sillain että, mitä ihmiset musta itse asiassa ajattelee. Useimmiten antiikkiliikkeitten, lähiseudun antiikkiliikkeiden ikkunat käyn kattomassa, onks tullut mitään uutta ja mielenkiintoista, vaikei tänne mitään mahdukaan, mutta katsonpa kuitenkin. Aika paljon kyllä katson telkkaakin, että. **A17**

ANTTI

Kyllähän se nyt aika hurjalta tuntuu, että kuinka vähän ihmisiä kiinnostaa. Et kuinka on mahdollista, että ei oo syntynyt semmoista kansanliikettä. Et joku vihreä puolue on siis niin kuin lepsuinta mitä mä voin kuvitella. Et jos ihmisiä kuitenkin kiinnostaa luonto, ja sitte he eivät toimi yhtään terhakammin. Niin sehän on laiskuuden niin kuin äärimmäisin muoto. Että ne muutokset, mitä täällä pitää saada aikaan on sitä luokkaa, että kyllä siinä ollaan enemmänkin panssarivaununlinjoilla. Koska kyllähän luonto voittaa todella eikä luontoa tarvitse suojella eikä puolustaa, vaan ihmistä tässä täytyy auttaa ja puolustaa. **A18**

*(kuin ilmapallon sisältä)*

ARI

Herää kymmeneltä, vähän syö, lähtee luennolle, menee kahville, menee kahvilta pois, tekee jotain, menee kotiin, nukkuu. Se vois myös olla olemattakin, tää elämä. Kun taas täs niin kun oikeessa maailmassa, mis tuntuu jotenkin välillä, et vellois jonkun ilmapallon sisällä eteenpäin, missä se niin

kuin elämän merkitys monesti haetaan jostain työpaikasta tai. Et mitä vitun väliä sillä on missä sä oot töissä ja (*tauko*) teet sitä 30 vuotta ja jäät eläkkeelle ja. **A19**

(*television sähkökierto*)

ANTTI

Jotenkin tuntuu, että tää maailma, missä mä elän, niin täällä ei oo niin kuin sellaista dynaamista voimaa enää. (*tauko*) Veden valtaan joutuminen ja sen hyväksyminen ja vaan sulkeminen pois mielestä ja pakeneminen virtuaalitodellisuuksiin ja viihteeseen tarkoittaa tietyllä tavalla elinvoiman vähenemistä tai kuvaa sitä. Siinähan se tietysti myöskin on, että että mä oon aina toivonu, että mä löytäisin mahdollisimman ytimekkään tavan sotia ja maksimaalisen tehon mun iskuuni. Joka tarkoittaa tietysti sitä, että jos mulla hirvittävä nälkä, mä saatan mennä Mac Donaldsiin syömään, koska mä en jaksa tuhjata energiaani sellaisiin yksittäisiin niin kuin naurettaviin ajatuksiin. Et tällaiset luontojärjestöt, jotka niin kuin painottaa jotain roskaamista. Et semmonen ajatusmaailma, jossa niin kuin joka hetki täytyy pohtia jotain aivan kokonaisuuden kannalta naurettavan pientä, yksittäistä asiaa, niin on juuri sitä mafiaa, joka tekee ytimekkään toiminnan niin kuin vaikeeks. **A20**

ARI

Jos mä jätän presidentinvaaleissa äänestämättä, niin ei se muuta mitään. Se ehkä antaa itelle sen, että okei, mä mä oon nyt vahvemmin tätä mieltä kun mä oon konkreettisesti pistänyt jonkun lapun ja pudottanut sen johonki. Ihan sama asia kun vaikka saatan pudottaa roskan kävelykadulle. Koska ei tää maailma parane sillä, että mä en sitä pudottais. **A21**

(*pommi, rytmi, Krakatau*)

ELINA

Mul on jotenkin semmonen tunne, että mul on jotain vikaa sydämessä. Sillain että, et musta tuntuu, että mun sydän hakkaa aivan kauheesti ja sitten sieltä kuuluu jotain ihmeellistä ääntä, että sitten mä ajattelen, että oisko mulla sydänvika ja sit mä menin lääkäriin eilen, ja sit mä en voinut sitten siel pyytää kuuntelemaan sitä sydäntä, koska se oli semmonen nuori somalipoika, joka joka on ollu mulla avustajana mun työssäni. Nolo, jos hän olis sitten kuunnellu mun sydäntä.

(*kaiku mukaan*) Mä oon alkanu ajattelemaan kuolemaa, ja kyl se tosiasia on, että mä esimerkiksi katson, luen lehdistä kuolinilmoituksia, mitä mä en oo ennen tehnyt, tänäänkin katsoin aamulla kaikki kuolinilmoitukset, katsoin, minkä ikäisiä ihmiset on, kun ne kuolee. Ja sit yllätyksekseni huomaan, että siel on paljon mua nuorempia ihmisiä. (*hengenahdistus, kirkonkello*)

Ai oonhan mä ostanut, kaksi lautasta! Semmoset valkoiset kauniit lautaset, kun tääl oli tuntui niin kuin kivalta, että sai uudesta lautasesta syödä ja niissä on semmonen ne on valkoset neliskanttiset ja niissä on semmonen pieni kuva jostain basilikan oksasta tai sillain. Mä ostan pelkkiä noita (*maanvyöry alkaa*) sukkahousuja ja sitten mä ostan, ostan ruokaa, mä ostan semmoista ruokaa, kun mä oon vähähiilihydraattisella dieetillä, niin mä ostan aina niitä samoja sellaisia, siis juustoja mä ostan ja lihaa, kanaa, kalaa ja sitten semmoisia kalkkunanakkeja ja sitten parsakaalia, kesäkurpitsaa ja vähän sipulia ja sit mä ostan tosiaankin no vähän mandariinia, yhden mä syön päivässä, mutta mä oon onnistunut kyllä laihtuun jo kahdeksan kiloo aika lyhyessä ajassa. Se on siin ainoa ongelma, että kun pitäis jotain jotain tota juoda vaan jotain kivennäisvettä, mut se ei mua sillain niin

kauheesti kiinnosta, kun mä haluisin juoda kevytjaffaa, jos on taas jotain aspartaamia, sitä käytetään jossain sotatilanteissa hermomyrkkynä ja sit se on makeutusaine.

*(Maanvyöry päättyy kilahdukseen.  
Hiljaisuus.)*

Joskus tulee semmonen tunne, ettei sen niin väliks oo, vaikka tässä kuoliskin. Tuntuu niin yksinäiseltä elämä aika monta kertaa, mutta välillä semmonen elämänilon puuska ja toivoo, että löytyis joku onni jossain vielä. Se suurin murhe oli sillain avioeron jälkeen, että mä kuljin kaupungilla ja näin siellä vanhoja pariskuntia käsi kädessä. Et se yksinäisyys on semmoinen käsinkosketeltava. Et sunnuntaipäivät on kaikkein pahimpia sillon jos on yksin, että koko ajan niin kuin ajattelee, että kaikki muut kävelee kaksin jossain ja vanhatkin voi kulkee käsi kädessä ja mä oon aina vaan yksin. *(nauraa)* Voi ei. Niin, niin mä unelmoin siitä, ettei mun tarvi olla yksin vanhana, siitähän mä unelmoin. **A22**

ARI

Kymmenen vanhana ja siitä eteenpäin mul oli valtavat määrät tyttöystäviä (naurahtaa) tai en mä niitä tuntenu, ei niillä ollu nimiä eikä mitään, että. Oli aina koko ajan läsnä mielessäni puhuin jollekin, miten tässä käyttäytyis, miten toimis ja, avaiskohan sille oven ja, juttelin ihmisten kanssa. Ja sitä kyl tapahtuu edelleen. Ei nyt tarvi rajata tyttöystäviin tai naisiin, vaan ihan mihin tahansa tilanteisiin, mitä saattaa elämäs tulla. **A23**

ANTTI

Jos mulle käy huonosti, niin mä tosiaan oon vanhuksena sitte jossain kanootissa jonkun lipaston kanssa selviytymässä. Ja Lapissa oon ajatellut, että että siellä tunturin rinteellä olis mahdollista vapautua niistä ahdistavista peloista, mitä nyt täällä merenpinnan tasolla jatkuvasti kokee. Ja ja jotenkin tää Helsinki ja tää kaupunki on ympäristönä semmoinen, että täällä on niin paljon semmoista tietystä mielessä niin kuin roskaa ja paskaa, että sitä melkein toivoisinkin, että tulis tulva, ja veis ison osan tästä skeidasta veke mitä täällä niin kuin joutuu kattelemaan. **A24**

ELINA

Mä nyt selvittelen näitä kaikkia vaatteitani, ja kaikkia näitä, näitä niin kuin sillain et että sitten ei tarvi mun kuolemani jälkeen hirveesti tehdä töitä, että mulla on kaikki kunnossa. Ja sit mä oon kirjottanu jopa mun kaikki pankkiasiani, että missä mul on rahaa sijoituksia ja muita, ne mä oon kirjottanut kaikki ylös, ettei sit tarvi niin hirveesti nähdä vaivaa, et kun tietää, mitä tekee. Se on helppo kuvitella, mitä tää tulevaisuus tuo tullessaan. **A25**

*(törmäys, hävittäjä, sotatila)*

ANTTI

Ne ihmismassat niin kuin kamppailee toisiaan vastaan elintilasta, ne sodat ja ne luonnontuhot, ihmisten toiselleen aiheuttamat tuhot ja ja kansainvalellukset ja massojen vyörymiset niin kuin niille elinkelpoisille alueille, mitä Suomi nyt kuitenkin saattaa olla. Koska on ihan selvä, että kun vesimassat on täällä, ne on myös niin monessa paikassa muualla, että ei yhteiskunnalla oo mitään mahdollisuuksia säilyttää rakenteitaan niin massiivisessa muutoksessa. Eli koko länsimainen

elämänjärjestys on murentunut. Euroopassa on valtavia alueita vesimassojen alla ja ja niin kuin nyt jatkuvat tulvat, et kyllähän sen vision voi siitä uutismateriaalista jo nähdä, ja mitä se sitten on kuin siellä mummot yrittää viimeisillä voimillaan niin kuin astua johonkin pelastuslaitoksen kanoottiin ja raahata vielä mukanaan jonkun itselleen rakkaan esineen tulvan valtaamasta kodistaan. Ja jotkut äärimmäiset menestyjät ja rikkaat ihmiset voivat sitte asua aseini suojatuilla alueilla mäkien päällä.

**A26**

ARI

Kaikki on aikalaila niin kuin ennenkin, rakennukset ja kaikki. Mut kaikki on vaan harmaampaa ja jotenkin kylmempää. Sitte ei olis mitään. Muuta kun minä, jolla ei yksinään tekis mitään. Kai niitä rikkois, tavaroita. Lämpimikseen.

*(”taivasääni”)*

Ja se toivottomuus sen kaiken keskellä niin on ihan valtava. Että eihän täältä maailmasta voi pakoon päästä. **A27**

*(hidastettu messinkikello, puhallin)*

ELINA

Tää mun läheinen ystäväni, joka on kuollut, on ollut tunne, että et hän on jossain linnun hahmossa lähestynyt mua. Että kun mulla oli hänen autonsa, josta hän ei tykännyt yhtään, että mä ajoin sillä niin yhtäkkiä tulee lintu siihen tielle eteen vilkkaassa risteyksessä keskellä kaupunkia, eikä päästä mua millään eteenpäin ja mä aattelin, että mun täytyis kyllä soittaa poliisille, oliskohan se ollut joku varis tai harakka tai joku tämmönen. Se oli koko ajan siinä ja tuijotti tuijotti mua, eikä päästä mua siitä risteyksestä millään ja mä aattelin, että se on jotenkin vioittunut se lintu. Kuinka ollakaan, se meni siihen keskelle risteystä ja kohos aivan viivasuoraan kohti taivasta, yllättäen yhtäkkiä. **A28**

*(äänet kohoavat, hiljaisuus)*

ANTTI

Kyllä sitten ehkä tulee muutettua jossain vaiheessa jonnekin korkeelle paikalle. Semmonen hirsilinna tietysti edustaa pakoa pois, tästä. Hukkuvasta öö. Yhteiskunnasta. Hukkuvasta kaupungista. Joka hukkuu paskoihinsa ynnä veteen ynnä ahdistukseen ja psyykenlääkkeisiin, ja mielipuoliseen seksiin ja kaikkeen tällaseen niin kuin. **A29**

ARI

Tommoset asiat on hyvin mahdollisia, vaikka kaupungilla joutua johku väkivaltilanteeseen. Kyllä mä esimerkiks koiraa ulkoiluttaessani olen puolustanut sitä varmaan mmm useita kymmeniä kertoja. Ja tyttöystävää tietysti vieläkin useemmin. **A30**

*(”taivasääni”)*

ELINA

Et sehän on ihan selvä, että se ihminen maatuu, että ruumis muuttuu mullaksi, ettei sitä siinä enää oo, mutta se sielu jossain pienessä molekyylissä nukkuu ja uinuu. Mun äiti ei esimerkiksi halunnut kuulla sellaista, kun raamatussa sanotaan, ettei silloin siirrykään hetki kun kuolee niin, vaan sitten vasta viimeisenä päivänä kaikki yhtä aikaa nää sielut sitten siirtyy. Ja toisaalta musta se on hirveen kiva, että voi niin kuin ittellensä, tai se mitään kivaa, mutta sillain tärkeätä ittellensä kertoo tälläsen asian, että sielu uinuu jossain jossain pienenä pölyhiukkasena ja sitten viimeisenä päivänä voi tavata ne. Kaikki. Sitä monta kertaa mieltii, että miten se on mahdollista, mutta että että. (Hengittää.) Että kenen kanssa sitten leijailee siellä (huokaus) taivaassa.

*(tauko, taivaskello)*

Pikkuveljeni haluaisin ehdottomasti tavata. Mä muistan, kun mä näin hänet viimeisen kerran, hän tota, heilutti siinä ikkunassa, kun mä tulin kotiin, mä muistan sen aina. Hän oli niin ilonen aina kun hän näki mut ja sit seuraavan kerran mä seisoin siinä samassa ikkunassa kun mä näin sitten että lippu vedettiin puolitankoon. Ja ex-mieheni, jos hän on muuttunut toisenlaiseksi. Jos ei hän halua tavata siellä jotain muuta. **A31**

ARI

Mä unelmoin onnellisesta elämästä. Mä unelmoin siitä, et mä oon onnellinen, ja se että mä oon onnellinen yleensä silloin, kun muut ihmiset on onnellisia. Ehkä mä asettaisin itseni maailman johtajaks. Mun mielestä se olisi hyvä pesti.

Siinähan tarvis olla jumala. Jumalan asemassa. En mikään maailman johtaja tässä maailmassa voisi toimia. Tarkotan että jumalan asemassa silleen et pystyis osoitella sormella sinne tänne ja et olis niin paljon keinoja, millä uhata, et kaikki tottelis. Kyl se olisi homma mulle. Mä haluan olla jumala. **A32**

*(Taivaskello loppuu. Mereltä lähtee sortuminen.)*

ANTTI

Kun on päästy siitä tavarahelvetistä ja siitä anaalisesta viehtymyksestä kaikenmaailman nippeleihin ja nappeleihin ja ei tarvitse tuolla kaupungilla sitten enää käyttää kaikkea energiaansa johonkin käsittämättömän irtoroinan haalimiseen, vaan voi sitten tehdä jotain muuta merkityksellisempää.

Taide on mun tapani mullistaa ihmisen ja esineen suhde. Siihen mä pyrin. Ja ja kun sen oon tehnyt, niin maailma on hyvin erilainen paikka. Ja täällä on silloin paljon sellaista, mistä minä pidän. Tää kulutusyhteiskunta on tietysti yks vaihe ihmiskunnan kehityksessä ja minä sitten vaikutan siihen, että tää hulluus täältä loppuu sitten kans. Mua ei kiinnosta enää paskaakaan tää touhu ja mä oon nuori ja nuoruudessani vahva ja mun tehtäväni on luoda erilainen todellisuus missä eletään. En toivon mukaan tee sitä yksin. Enkä mä yksin sitä tietenkään voi tehdäkään. Mutta teen sen vaikka yksin, jos ei sitä niin kuin kukaan muu halua ottaa asiakseen!

*(Maanvyöryyn yhtyvät jäälautat ja vesimassat.)*

## Käsikirjoitus: LENNÄ, LENNÄ LINTU (17'08)

### LINTUBONGARI

(*luonnossa*) Nää on just mielenkiintoisia nää muuttoparvet. Nytkin just tulee peippoja (kiihtyy ja liikahuttaa) ja sielt löytyy välistä. Välist muutakin. Nytkin tossa on järripeippoja, jotka on tuolt pohjoisesta tullut. Haapanoita on (mieltii) joku nelisenkymmentä. Muutama heinäSORSA. Sit on niitä nokikanoja. Mutta tota jatketaan me ton tornin suuntaan. **B1**

(*kävelyä pitkospuilla ja polulla*)

### LINTUBONGARI ja minä

(*Kootaan kaukoputkea*)

- Meil kävi eilen silleen, et kun oltiin kahvilla siel Pirunkallioilla...
- Niin, Pirunpesällä.
- Joo. Niin tota yhtäkkiä olkapään takaa kuului sellanen, kolme sellaista tosi raskasta huohotusta...
- Mmm.
- Ja käännettiin katsoon, niin siin oli joku tosi iso, mustat leveet siivet täl linnulla, niin lähti siitä lähti lentoon. Et tuntui, että se oli siinä istunut ja kuunnellut, ja sitten väsyi ja huohottaen poistu.
- Just. Äkkiseltään aatellen se vois olla korppi. Siin on jotain tarunhohtoista, kun niit ei oo niin tusinana kun tiaisia ja jotain muita. Ja kai se tumma värikin on sellainen, että se vähän tulee heti erilaisia ajatuksia kun talitintista. **B2**

(*uhkatunnari lukijan ajan*)

### LUKIJA

Jos palokärkeä on metsässä alkanut seurata, se on eksyttänyt niin, ettei kulkija ole enää tuntenut tienoota eikä osannut takaisin, vaan on aina joutunut samaan paikkaan.

Jos palokärki lyö asuinhuoneen seiniin tai läheisiin puihin, kuolee vuoden sisällä talosta ihminen. **B3**

### TUTKIJA

On siis tällanen uskomus ollut, että linnut muuttavat linnunrataa pitkin lintukotoon, joka on siis se paikka, jossakin tuolla, missä taivaanranta, meri ja taivas yhtyvät. Ja se on myös sellainen tuonpuoleinen paikka, ja että linnut ovat kosketuksissa vainajien maailmaan. **B4**

### NAINEN 1

Jos mä en olis päässytkään takasin. En mä tiedä, mä muistan vaan, että mä yritin pinnistellä kauheesti mä en tiedä, mitä mä niinkun tein, puristelinko mä käsiä nyrkkiin tai jotain että. Mä en voi kuvitella, että mitä olisi tapahtunut, koska tämmöstä ei tietenkään tapahtunut, että mä en päässyt takasin (nauraa), koska ilmeisesti siinä pääsee sitten aina pääsee kuitenkin takasin, koska heh, tai en tiedä. Tai oliskohan voinut sitten sillain vaan tapahtua, että olis vaan kuollut. Että mun sieluni olis lähtenyt sitten vaan vaeltaan tonne muiden henkien sekaan. **B5**

(*tömäys, surina alkaa*)



## SHAMAANI

Eli silloinkun ihminen lähtee täältä, ruumishan tänne jääpi. Ja se henki lähtee. Ja ne henki, olennot siellä mennee ja joko mie menen siihen kalhaan tai sitten eläimheen tai lintuun kiinnityn tai voi olla joku hyönteinen. Ja ja se jatkuu se.

*(shamaanirumpu, lintu nauraa)*

## SHAMAANI

Parikytä vuotta sitten heräsin siihen, kun joku puisteli isosta varpaasta ja näin eessä semmoisen pienen miehen, hyvin kuihtuneen kuivan miehen ja ja se hän antoi mulle tehtäväksi olla shamaani ja jatkaa hänen jalanjälkiään. Ja sit mie pyyhkijää silmiä, että onko tää niin kuin unta vai mitä niin se sitten kun mie aukasin uudestaan silmät, niin sitä ei ollut sitä, henkiolentoa. Ja no mie sitten kyselin vanhoilta ihmisiltä, että tunteeko ja. Isä vielä eli siihen aikaan, niin se sanoi, että kauhean tutun oloinen on, että siinä vuojenpäivät kuljeskelin ja ja sitten mie sain tietää, että se oli Salakko Niila Lismasta, että että hän on niin kuin 53 niin kuin kuollu. Eli hänetkin on niin kuin kotka vienyt mennessään, et lintu vei mennessään. Että kamphet vain jäi siihen Taatsin seitalle ja mies katos.

**B6**

*(uhkatunnari)*

## LUKIJA

Punatulkku on ollut ristiinnaulitun Jeesuksen lähellä koivussa. Veri on pirskunut sen rintaan. Siitä lähtien on punatulkkun rinta ollut punainen. **B7**

*(tunnari vaihtuu joutseniin, joutsenet ohittavat)*

## LINTUBONGARI

Nyt siel lähtee joutsenet (*joutsenten ääni*) vaihtaa paikkaa vissiin vaan järvellä.

Oishan se ihan hieno ajatus lähtee nyt täst mukaan. Pitäs vissiin kiikarit jättää tähän ja singota ittemme mukaan. (*joutsenet jatkavat*)

Vaikka kuuntelis sitten talven sillä niitä ääniä ja tulis keväällä takasin. Se olis aika semmonen, jos vaan joku tekis täältä työt. Vois jättää tän ruumiin tänne työskentelemään ja lentää lintujen mukana Välimerelle tai minne ne meneekään. **B8**

*(lähestyvä, ”tuonpuoleinen” pirinä)*

## NAINEN 1

Ihan tavallisen päivän jälkeen niin mä yhtäkkiä niin kuin huomaan, että oon niin kuin, mä tunnen olevani kokonaisena katonrajassa ja kun mä katson sieltä sitten sitä sänkyäni huoneen toisessa päässä mä nään itseni makaamassa siellä sängyssä. Mä muistan, että se oli ensimmäinen kokemus se loppu aika lyhyeen, että mä (*naurahtaa*) pääsin takaisin siihen ja sitten että seuraavana hetkenä mä olinkin jo takasi ja sitten mua alkoi niin kun jotenkin pelottaan ja mä istuin sängynreunalla ja

yritin pitää silmiä auki, etten mä vaan nukahtaisi. Vielä sittenkin, kun mä olin olin muuttanut Helsinkiin, siellä tota oli, oli tota korkeet huoneet vanhassa talossa niin siellä vielä, siellä mä olin yli 20-vuotias, mä muistan, että mä olin jopa leijaillut toiseen huoneeseen, että mä olin pitkän sellaisen vihreen korkeen eteisen katossa sitten. **B9**

## SHAMAANI

Kun ei ole mitään häiriötekijöitä, kaadun tuohon petille. Ja kun oman kehoni pystyn hallitsemaan, niin sen kautta sitten menen sen maakuopan kautta alisiin ja oksanreijän kautta yläsiin sitten. Se tapahtuu omia aikojaan. Se et, silloin kun met käyään jossain, se on niin kuin 10-20 minuuttia, miten siinä näkkee maailmalla näitä asioita pystyy tekemään. Se on semmonen hyvin keviä, mukava olo. **B10**

*(uhkatunnari, ohi lehahtaa metsä)*

*(ilmassa, yhtenäinen äänimaisema seuraavaan lukijaan asti, nousevat sävelet)*

## NAINEN 1

Mutta kyllä se oli kokemuksena aivan niin hirveen todellinen, että jos jollekin oon kertonu joskus, niin ne on että *(hyvä puheääni!)* niin, sä oot nähnyt unta, et tällain näin, mutta ei se ollut mitenkään semmonen, miksi mä näkisin nyt näkisin sellaista unta, että mä irtautuisin itsestäni, en mä nyt ymmärrä, minkä takia. *(hiljaa)* Mutta ei se oo enää koskaan tapahtunu. Enkä mää sitä pelkää enkä ajattele, kun siitä on jo monta kymmentä vuotta aikaa. **B11**

## LINTUBONGARI

Ois mukava olla vaikka 6 tai 7 000 vuotta sitten täs samassa paikassa kattoon, mitä tääl tapahtuu. Et linnut tekee ainakin suurin piirtein samaa hommaa. Ne syö tuolla, kaivaa levää tuolt pohjasta ja keväällä ettii puolison ja parittelee ja kasvattaa poikaset ja. Ne käy kerran vuodessa sen mitä ihminen kerran kahdeksassatoista, kun lapset lentää pois kotoa sitten 18 vuotiaana. **B12**

## SHAMAANI

Siellä kotkan siipien suojassa kattelen. Onko se lentämistä vai, se vain näytetään niin kuin sieltä *(naurahtaa)*.

En mie ole sillain koskaan ajatellut sitä, että aah, minähän olenkin kotkan kanssa tekemisissä, jos se olis ollut vaikka pikstiainen tai pääskynen tai mikä hyvänsä. Olen mie sitäkin pohtinut, että miksi sen piti olla kotka, se on voimakas eläin, mie tartten voimaa. Ja sitten sillä on kauhean tarkka näkö. Koska mie koko ajan niin kuin ajattelen ja ja punnitsen niitä ihmisiä, mitä mie näjen. **B13**

## LINTUBONGARI

Mitä pidemmälle tää mun lintuharrastus on menny, niin mitä enemmän, niin en mä voi sanoa kaveriks, mut ainakin tuttuja. En nyt ihan morjesta, mut melkein sellaista, et vähän oppii tääl olemaan seassa samalla. **B14**

*(uhkatunnari muuttuneena)*

## LUKIJA

Joutsen on ihmisen sukua. Kerran muutettiin eräs tyttö joutseneksi, eikä sen takia joutsenen lihaa syödä. Toiset kyllä syövät. **B15**

*(tausta hiljainen)*

## NAINEN 1

Tää mun mieheni veli, joka meni jonnekin saareen ja sillä sitten alko keittää kahvia ja ja sitten hän hämmästykseseen huomasi, että sinne kannolle, ihan hänen viereensä tuli palokärki. Eihän palokärki ole nyt semmoinen lintu, joka ensinnäkään tulee maahan ja ihmisen lähelle ja se oli sitten hirveesti sitä hämmästynyt, ja tullut kotiin ja sanonut, että kuvitelkaa, mitä tapahtu, että kun hän sai ystäväksi palokärjen siellä ja sitten hän sai seuraavana päivänä kuulla, että hänen veljensä oli juuri sinä päivänä kuollut, että ihan niin kuin se hänen veljensä olisi tullut linnun hahmossa tuomaan sitä viestiä tai tervehtimään. **B16**

## MIES

No me oltiin hyvin läheisiä. Leikittiin pikkupoikana yhdessä ja sitten vanhempana kun hän rupes kätteleen tyttöjä ja mä vielä leikin sähköjunalla niin siin vaiheessa kuljettiin eri polkuja, mutta. Sitten rakenneltiin yhdessä ja pidettiin jatkuvasti yhteyttä.

Se oli niin suuri shokki, että tajunta ei ottanut sitä heti vastaan. Menin toimistolle ja kerroin henkilökunnalle, että *(huokaisee)* että tämmösen viestin olen saanut, ja tota musta ei taida olla työntekijäksi, että mä lähden pois, mä lähden kotiin.

Karmee tilanne, että minä, joka *(yskäisee)* en kuulu kirkkoon näin pienen varpusen työhuoneessa ja tuli joululaulu mieleen *(pidättää itkua)*. **B17**

*(linnut alkaa, pöllöjä, lintujen määrä lisääntyy, ne muuttuvat ihananiksi)*

## NAINEN 2

Mä olin lenkillä ja noustiin ylämäkeä ja jostain syystä lintu tuli siihen ja tai lenti siitä niin kuin läheltä. Se tuli siihen hiljaisuuteen sillä tavalla et se niin kuin aika kovan äänen päästi ja pysäytti mut sillä tavalla. Siihen tuli sellainen vahva tunne, että äiti on tässä mukana, jollakin tavalla. **B18**

## SHAMAANI

Tuossa isä kuoli 2000. Koska mie näin sen, mitä niin kuin tuota tapahtuu silloin, *(harakka nauraa)* mut mie sen loppuosan niin kuin tulkithin väärin. Se meni niin kuin pikkusen pielheen sen näkeminen. Taasen kun äiti lähti pois niin mie näin sen. Mie tiesin päivälleen, että minä päivänä on lähössä ja mie hänelle kerron, et miten, mitä mie näjin. **B19**

*(metsähanhia)*

## LINTUBONGARI

Missä mä näin? Jotain hanhia. Näyttäis, et siellä ois metsähanhia kolme kappaletta. Ne on suurin piirtein samaa matkaa tulossa meidän kanssa tuolta pohjoisesta että ne on nyt sieltä soilta tulossa ja etelänsuuntaan menossa. **B20**

*(uhkatunnari, metsäkedon ääniä)*

## LUKIJA

Harakka on pirusta lähtien ensimmäinen. Se tietää kaiken pahan edeltäpäin. Jos se yöllä nauraa, tulee jokin oikein suuri vahinko, murha tai itsemurha. Jos lähdet matkalle ja harakka nauraa, niin käänny pois. Sinua ei onnista. **B21**

*(taivaanvuohi)*

## TUTKIJA

Se oli jotakin hyvin varhaista lapsuutta. Se oli varmaan jotakin sellaista, mä olin varmaan parikolme vuotias. Mä muistan, miten suuren vaikutuksen lokki teki muhun. Ja ja mä annoin sille lokille nimen armaslintu. Et kun meidän kesämökin, joka oli järven rannalla, siitä aina lensi ohi kalalokki tai iso lintu. Must se oli aina ihanaa kun se tuli, iso ja valkoinen lintu. **B22**

*(pikkulintuja, mustarastas)*

## LINTUBONGARI

Siin oli joku jalohaukkakin meni tuolla. Mutta nyt ei enää. Enää riitä kiikarit, se lähti tuonne niin pitkälle.

*(joutsenet ohittavat ja katoavat)*